LA RONDA

LETTERARIA MENSILE

ANNO I - NUM. 8
DICEMBRE 1919

RICCARDO BACCHELLI - BRUNO BARILLI - EMILIO CECCHI - E. GORDON CRAIG
CARLO LINATI - PIERO MISCIATTELLI
LORENZO MONTANO - LUIGI PIETROBONO - ARDENGO SOFFICI

SOMMARIO

NUM. 8 - DICEMBRE 1919

LORENZO MONTANO	*Quattro prologhi e un discorso dall'Enrico V di Shakespeare, con una nota introduttiva* .	5
RICCARDO BACCHELLI	*Memorie del tempo presente.* (Considerazioni sulla storia)	14
BRUNO BARILLI	*Delirama* (L'arioso soffitto di Roma - L'ora delle salamandre - Brahms - Elvira de Hidalgo - I mangiatori d'ipofosfiti).	24
E. GORDON CRAIG	*L'attore e la supermarionetta*	30
CARLO LINATI	*La siesta sulla vasca.*	45
Discussioni su Pascoli	Scritti di: A. SOFFICI, P. MISCIATTELLI, L. PIETROBONO	51
INCONTRI E SCONTRI	*Articoli, note, recensioni* di RICCARDO BACCHELLI, EMILIO CECCHI.	62

La riproduzione e la traduzione degli scritti pubblicati nella RONDA sono vietate.

I manoscritti si ricevono raccomandati alla DIREZIONE DELLA RONDA PIAZZA VENEZIA 88, ROMA *e non ad altro indirizzo. Quelli non pubblicati rimangono a disposizione degli autori.*

OFFICINA TIPOGRAFICA BODONI DI G. BOLOGNESI - ROMA, VIA CICERONE, 56.

LA RONDA

1919

DICEMBRE

I CONVITATI DI PIETRA

Sogliono le provincie il più delle volte nel variare ch'elle fanno, dall'ordine venire al disordine, e di nuovo dipoi dal disordine all' ordine trapassare; perchè non essendo dalla natura conceduto alle mondane cose il fermarsi, come elle arrivano alla loro ultima perfezione, non avendo più da salire, conviene che scendino, e similmente scese che le sono, e per gli disordini all'ultima bassezza pervenute, di necessità non potendo più scendere or conviene che salghino, e così sempre dal bene si scende al male, e dal male si sale al bene. Perchè la virtù partorisce quiete, la quiete ozio, l'ozio disordine, il disordine rovina; e similmente dalla rovina nasce l' ordine, dall' ordine virtù, da questa gloria e buona fortuna. Onde si è da' prudenti osservato, come le lettere vengono dietro all'armi, e che nelle provincie e nelle città prima i capitani che i filosofi nascono. Perchè avendo le buone ed ordinate

armi partorito vittorie, e le vittorie quiete, non si può la fortezza degli armati animi con più onesto ozio che con quello delle lettere corrompere, nè può l' ozio con maggiore e più pericoloso inganno che con questo nelle città bene istituite entrare.

MACHIAVELLI.

Delle Istorie, libro quinto.

QUATTRO PROLOGHI E UN DISCORSO

DALL'ENRICO V DI SHAKESPEARE

Shakespeare, secondo l'abitudine dei creatori, suole manifestarsi nelle opere, ed è assai restio alle rivelazioni immediate del proprio pensiero. I prologhi dell' Enrico V *sono i soli passi dove egli esprima in maniera diretta le sue idee sui fini di una rappresentazione scenica, e interessano da questo lato almeno quanto il famoso discorso di Amleto nel quale espone le sue opinioni sull'attore. Non si leggono senza malinconia. Non era certo in lui — nè d'altronde nella sua epoca — che poteva nascere ed insuperbire il bestiale errore secondo cui lo spettacolo avrebbe luogo sulle tavole del palcoscenico, anzichè nella mente dello spettatore; giungendosi così a supporre che questi deponga il proprio intelletto nel guardaroba, accanto all'ombrello, e che occorresse rivolgersi a lui come a un'essere fornito sì della vista che dell'udito, ma incapace di ogni operazione interiore, e sopra tutto di immaginare. Tutti sanno come ciò abbia fatto toglier di mezzo l'esposizione dei moventi e delle cause, condannare gli scorci nell'azione, e bandire in genere il cosidetto « inverosimile », per limitarsi ad una qualche vicenda comune, mostrata secondo il suo svolgimento apparente. Toccò al tempo nostro di assistere alle ultime conseguenze di tali pazzie, e di vedere il dramma divenuto la contaminazione del rendiconto di una società per azioni con un incartamento giudiziario; vale a dire la cosa più inverosimile che sia e la più incoerente. Querele del resto vane, e stantie.*

Con quanta premurosa insistenza l'autore avverte qui gli astanti che ciò che vedono e sentono è mero inganno e artificio, cifra *degli eventi reali che accadono qui, là, in Francia, sul mare; o meglio, nel teatro del loro pensiero; con quanta gelosia mantien calato il sipario invisibile che difende il suo breve territorio. Egli intende d'esserne lasciato padrone incontrastato, libero di crearvi un nuovo universo a suo talento, retto da ordini propri, col suo destino particolare, con i mari, le terre, gli astri occorrenti, e con i suoi abitanti, che sono immortali; essendo foggiati di materia più nobile, come spiega, parlando per tutte, una di queste creature:* io sono fuoco ed aria; e abbandono gli altri elementi alla vita inferiore. *A tale mondo lo spettatore guarda con meraviglia, scorgendolo evidente come può esserlo solo una figura interiore, e altrettanto elusivo.*

Dal momento che se ne presenta qui l'occasione — e per questo solo; certo non perchè i brani ora tradotti siano da considerarsi in alcun modo esemplari — accenneremo a un vizio che per il solito sconcia le traduzioni italiane di Shakespeare: vale a dire un che di retorico che travisa affatto la miracolosa naturalezza del testo. La cagione parrebbe esserne la seguente. La lingua inglese, pratica e mercantile di sua natura, forza talora il poeta ad esasperare quasi il linguaggio per trascinarlo al vertice dell' impeto lirico; e il traduttore volendo serbare il medesimo tono nella nostra lingua, che è di per sè più nobile, passa il segno e cade nell'enfatico e nel tronfio. A codesto vizio se ne accompagna, abbastanza stranamente, un altro e contrario. Quei medesimi traduttori che si dimostrano così incauti nel riportare il tono del discorso, si fanno poi timidi davanti al significato di esso; quelle metafore temerarie e quasi insensate, quelle smisurate espressioni, sbigottiscono il loro gusto sedicente moderno; vien loro la paura del gotico, del barocco, o di qualche altra eresia; e si adoperano a sopprimere o a falsare proprio quei luoghi nei quali la terribile fantasia del poeta tocca i limiti che ne segnano l'estrema latitudine.

*Sarebbe veramente desiderabile che qualcuno si accingesse a una versione in prosa, onesta e popolare, fornito della competenza e dell' umiltà necessarie per serbarsi leale al testo. Essa potrebbe perfino dar modo di portare più spesso quelle opere dinanzi al pubblico italiano, del quale nessuno è meglio qualificato per far loro degna accoglienza; neppure, diremmo, l' inglese. Lo Shakespeare in Inghilterra si rappresenta di rado e male. Non per nulla tra lui e il pubblico inglese moderno si stende lo spietato deserto del puritanesimo; spettatori che serbano ancora il gelo vittoriano nelle ossa e nel cuore, tolto il linguaggio poco possono avere in comune con quelli del tempo di Elisabetta. Ora un pubblico simile a quest' ultimo, vivo di fantasia, mobile di sentimento, poco esigente in fatto di apparato e di meccanismi, ma umano nell'accogliere le domande fatte alla sua immaginazione, e sensibilissimo al gioco degli affetti, in nessun luogo crediamo si possa trovare più agevolmente che in un teatro italiano. Non si intendono, va da sè, quei due o tre ritrovi metropolitani che ogni tanto accolgono la solita mandra di esteti, di vanesii e di babbalei alla quale incombe di decretare, in nome dell'opinione pubblica, il successo delle benellerie e niccodemerie nostrane o forestiere. Non è là che vanno cercate le vestigia del teatro italiano. Ci torna piuttosto alla memoria, tra le altre, una sera di festa in provincia, che s'andò a sentire l'*Otello *in un teatraccio popolare, stipato di soldati, di serve e di scrivani con le loro famiglie. Faceva il Moro l'attore Majeroni, se male non ricordiamo; il quale stava nella pelle di quel vecchio soldato impetuoso e ingenuo con una dignità e una compostezza che ci stupirono, tanto siamo ormai rassegnati al contrario. Il pubblico poi si trovava come in casa sua, e chiaramente respirava vedendo cose alla buon'ora riconoscibili e familiari; gelosie di mestiere e di donna, sospiri d'amanti, camorre, zuffe d'ubriachi, vendette, e il progresso fatale delle passioni: tutto schietto e palpabile. A farla corta, ci si divertì un mondo: e alla fine furono applausi da far cascare il lucernario. È vero altresì che eravamo tutti volgari e profani perchè gli iniziati erano corsi altrove a sentire* La Marcia Nuziale. *l. m.*

Prologo dell'atto primo.

(*Tutti i prologhi sono detti dal coro*).

Oh, avere una Musa di fuoco, che giungesse al cielo più chiaro dell'invenzione: un regno per palcoscenico, principi per attori, e monarchi a contemplare lo spandersi della scena oltre i suoi limiti! Allora il battagliero Enrico assumerebbe, come gli si addice, il portamento di Marte; e quasi mastini al guinzaglio, ferro, fuoco e carestia gli striscierebbero alle calcagna, supplicando d'essere sciolti. Perdonate, gentili spettatori tutti, agl'ingegni pedestri che hanno osato portare su questo palco indegno un tanto soggetto. Può questa arena da galli contenere forse gli spaziosi campi di Francia, o possiamo noi stipare in questa rotonda di legno anche i soli cimieri che spaventarono l'aria di Agincourt? Oh, perdonateci! poichè il ghirigoro di un numero in piccolo spazio può significare un milione, e lasciateci, cifre in questo grande computo, agire sulle forze della vostra immaginazione.

Supponete che due potenti nazioni siano qui costrette nel giro di queste pareti, e che i loro fronti minacciosi e alteri siano divisi dall'oceano angusto e pericoloso. Supplite col pensiero alle nostre manchevolezze: dividete un uomo in mille, e create schiera immaginaria; quando parliamo di cavalli fate conto di vederli scalpitanti. Poichè sono le vostre menti che devono rivestire i nostri re, e trasportarli qua e là, saltando i tempi, e volgendo gli eventi di molti anni nel corso di un'ora.

Consentite che per aiutarvi in ciò trovi posto in questa tragedia storica anch'io, Coro, che vi prego qui, in vece di prologo, di ascoltare cortesemente e giudicare con benevolenza la nostra rappresentazione.

Prologo dell'atto secondo.

Arde in quest'ora tutta la gioventù d'Inghilterra, e le sete frivole stanno chiuse negli armadi; gli armieri si fanno ricchi, e solo pensieri di gloria regnano nel petto di ciascuno. Vendono i pascoli per comprarsi il cavallo e seguire con le ali ai piedi, come tanti Mercuri britannici, lo specchio di tutti i re cristiani. L'Attesa siede nel mezzo dell'aria, reggendo una spada su cui stanno infilate sì da coprirla dall'elsa sino alla punta, le corone imperiali e nobiliari promesse a Enrico e ai suoi seguaci. I Francesi, che hanno sicura notizia di tali terribili preparativi, tremano di paura e si sforzano con arti bieche di prevenire i propositi degli Inglesi. O Inghilterra! modello, nella tua breve estensione, della tua grandezza interiore, simile ad un corpo meschino che chiuda un cuore potente, quanto onore potresti farti, se i tuoi figli fossero tutti virtuosi e secondo natura. Ma vedi la tua macchia! La Francia ha scoperto in te un nido di falsi cuori, e l'ha empito con l'oro del tradimento. Tre uomini corrotti, Riccardo, conte di Cambridge, Enrico, lord Scroop di Masham, e Tommaso Grey, cavaliere di Northumberland, per denaro (gran delitto!) si sono stretti in una cospirazione con la Francia atterrita. Se l'inferno e la fellonia tengono le loro promesse, è per loro mano in Southampton, prima d'imbarcarsi per la Francia, che dovrà morire il fiore dei re. La vostra pazienza seguiti per un poco, e noi disporremo l'inganno della distanza, e forzeremo i limiti di una recita. Il prezzo è sborsato; i traditori sono d'accordo; il re è partito da Londra; e la scena, gentili spettatori, è trasportata a Southampton. Là si trova ora il teatro, là dovete sedere; di là vi porteremo sani e salvi in Francia e di ritorno, obbligando per incanto gli stretti mari a concedervi una buona traversata; perchè, se

ci riesce, non vogliamo guastare neanche uno stomaco con la nostra rappresentazione. Però, fino a che il re non sia giunto — nè prima d'allora — porteremo la scena a Southampton.

Prologo dell'atto terzo.

Così la nostra scena veloce vola con ala immaginaria non meno rapidamente del pensiero. Supponete d'aver visto la maestà del re, ben fornita d'armi, imbarcarsi al molo di Hampton, e la sua flotta valorosa far vento al giovane Febo con pennoni di seta. Giocate con la vostra fantasia, e scorgete in essa i mozzi arrampicarsi su per i cordami; udite i fischio stridulo che mette ordine in quella baraonda; vedete come le vele, gonfiate insensibilmente da una brezza leggera, portano le grandi chiglie a solcare le acque incontro al flutto imperioso. Oh immaginate di grazia di starvene sulla riva, e di vedere una intera città che danza sulle onde incostanti; poichè tale appare questa flotta maestosa nella sua rotta verso Harfleur. Seguite, seguite! sospendete il pensiero a poppa di quel naviglio, e abbandonate la vostra Inghilterra, silenziosa come l'ora morta di mezzanotte, custodita da vecchi, donne e bambini, da coloro che sono già lontani o non ancora giunti a forza e vigoria. E dov'è, infatti, chi abbia il mento ornato anche di un sol pelo, che non abbia voluto seguire in Francia quell'eletto fiore di cavalieri? Lavorate, lavorate col pensiero, e vedete in esso un assedio; vedete le artiglierie sui loro affusti, che spalancano verso le mura di Harfleur le loro gole funeste. Immaginate che torni l'ambasciatore mandato ai Francesi, per annunciare a Enrico che il re gli offre in isposa sua figlia, e per dote alcuni poveri ducati di nessun conto. L'offerta non è gradita: lo svelto artigliere accosta in questo momento il buttafuoco agl' infernali cannoni,

(*allarme e spari*)

e tutto rovina dinanzi a loro. Restateci benevoli, e supplite con la vostra mente alle mancanze della nostra rappresentazione.

Prologo dell' atto quarto.

Persuadetevi adesso che sia l'ora in cui il mormorio vagante e la tenebra intenta riempiono la vasta coppa del mondo. Nel grembo fosco della notte il ronzio dei due eserciti suona così sommesso che la sentinella ode quasi la parola bisbigliata dalla muta alla sentinella avversaria. Fuoco risponde a fuoco; e attraverso le fiamme pallide ciascuna schiera scorge nell'ombra la faccia dell'altra. Il destriero minaccia il destriero, squarciando l'orecchio della notte con alti e fieri nitriti. Dalla tenda dove gli armieri allestiscono i cavalieri e si affaccendano coi martelli a ribadire le ultime chiavarde delle armature, esce una paurosa nota di preparazione. I galli cantano per la campagna; suonano le campane, annunciando la terza ora del sonnolento mattino; orgogliosi del proprio numero e sicuri nell'animo, i Francesi fiduciosi e tracotanti fanno assai poco conto degli Inglesi e se li giocano ai dadi, imprecando alla notte che trascorre tarda e zoppicante come una scura e laida megera. I poveri Inglesi siedono pazienti attorno ai loro fuochi, come vittime designate, ruminando nella mente i pericoli che recherà il mattino; gli atti mesti, le guancie infossate, le vesti logorate dalla guerra li fanno sembrare tanti spettri orrendi alla luna che li contempla. Chi ora vedrà il regal capitano di questa masnada in rovina, mentre passa da scolta a scolta e da tenda a tenda, ch'egli gridi: « Lode e gloria sul suo capo! ». Egli se n'esce a visitare tutti i suoi soldati, dà loro il buon giorno con un sorriso modesto, li chiama fratelli, amici, e conterranei. Nessun segno nel suo volto regale tradisce da quale terribile esercito egli sia circondato; la faticosa nottata, trascorsa a vegliare, non gli ha tolto nulla del suo colorito; egli re-

prime ogni stanchezza, e appare fresco, in sembiante lieto e pieno di benigna maestà; il più miserabile, per quanto sofferente e smorto, vedendolo attinge coraggio nello sguardo di lui. Il suo occhio generoso ristora ciascuno, come l'universale beneficio del sole, e scioglie il gelo della paura. Eccovi, spettatori tutti nobili e comuni, Enrico nella notte, disegnato con pochi tratti da una mano impari al compito. E ora la nostra scena deve volare alla battaglia; là -- peccato! — noi faremo gran torto al nome di Agincourt con quattro o cinque fioretti spuntati, malamente disposti in zuffa ridicola. Sedete tuttavia e guardate, rappresentandovi gli eventi reali attraverso la loro parodia.

Un discorso di Enrico.

(Atto IV, 3).

Westmoreland — Oh che avessimo qui solo diecimila di quegli uomini che oggi se ne stanno scioperati in Inghilterra!

Re Enrico — Chi è che desidera questo? Mio cugino Westmoreland? No, mio bel cugino: se noi siamo segnati a morire, è già una perdita sufficiente pel nostro paese; e se destinati a vivere, meno siamo e più grande sarà la nostra parte di gloria. Alla volontà di Dio! Non augurarci, te ne prego, un sol uomo di più! Per Giove, io non sono cupido d'oro, nè mi curo di sapere quanti sono quelli che mantengo; poco m'importa che altri indossi i miei abiti; non sono queste cose esteriori l'oggetto dei miei desideri; ma se è peccato l'esser cupido di gloria, io sono l'anima più colpevole del mondo. No, in fede mia, cugino, non augurare un sol uomo dall'Inghilterra: pace di Dio! per la mia speranza migliore, non vorrei perdere tanto di gloria quanta ne toccherebbe in parte a un sol uomo di più. Non desiderarne neanche uno! Annuncia piuttosto, Westmoreland, nel mio esercito, che chiunque non si sente il fegato

di affrontare questa battaglia, se ne può andare; gli saran fatti i salvacondotti, e nella borsa gli saran messi denari pel viaggio; noi non vorremmo morire in compagnia di un uomo che ha paura di morire in compagnia nostra. Questo giorno è chiamato la festa di Crispino: colui che sopravvive a questo giorno, e se ne torna salvo a casa sua, si drizzerà in punta di piedi udendo nominare questa giornata, e si sentirà accendere al nome di Crispino. Chi vivrà questo giorno e vedrà la vecchiaia, ogni anno alla vigilia conviterà i vicini, e dirà: « Domani è San Crispino », poi rimboccherà la manica, mostrerà le sue cicatrici, e dirà: « Queste ferite le toccai il giorno di San Crispino ». I vecchi dimenticano; pure, tutto sarà dimenticato, ed egli ricorderà ad usura le imprese che compì in quel giorno: allora i nostri nomi, familiari in bocca sua come parole casalinghe: Enrico il Re, Bedford ed Exeter, Warwick e Talbolt, Salisbury e Gloucester, saranno frescamente evocati in mezzo ai bicchieri traboccanti. Questa storia il brav'uomo la insegnerà al suo figliuolo, e mai non passerà Crispino, da oggi alla fine del mondo, senza che noi non si sia ricordati con lui. Noi pochi, noi pochi fortunati, noi compagnia di fratelli; perchè colui che oggi versa il suo sangue insieme a me, sarà mio fratello; per vile che sia, questo giorno nobiliterà la sua condizione e i gentiluomini che a quest' ora in Inghilterra se ne stanno a letto, si riterranno maledetti di non essercisi trovati e faranno poca stima della loro virtù, quando discorrerà qualcuno che avrà combattuto qui con noi, nella giornata di San Crispino.

MEMORIE DEL TEMPO PRESENTE

CONSIDERAZIONI SULLA STORIA.

Ogni sorta di cambiamento non è altro che errore espiato, la fatica è ignara, finale è vanità, al secolo. Le dignità e i monumenti furono inventati per una delusa nostalgia verso qualcosa di meno fittizio e più caratteristico che l'uomo.

Se un re di sangue, quando voglion rompere la pace, potesse parlare, oggi direbbe:

Rammentati, Signore, nel pericolo al quale conduci me e il mio popolo, quando disordine e morte sforzeranno la tua attenzione, rammentati di queste ore. Di giorno, gli uomini ritorti, che non hanno a avere lo scrupolo della corona, i fanatici, che non hanno a sapere quel che so io per eredità, vengono a propormi le loro imposizioni coperte e i loro furiosi dilemmi. E cosa vuole questo popolo clamoroso, che mi respinge alla corona? Sono un uomo anch'io. L'avvenire mi è davanti oscuro, e, di tutto il paese, io solo lo vedo, e non c'è altro uomo che tema con me.

E tu, che parlavi pure e ti scoprivi ai miei avi, rammentati, di notte, quando mi aggiravo per i miei giardini, e ti ho chiamato ad alta voce, a togliermi d'ansia, quanto mi hai abbandonato. Di che cosa ti potrai dolere dunque? Perdona a me ed al mio popolo la guerra che stai per farci fare, risparmia mio figlio. Noi ci logoreremo fino alla stravaganza, ma egli è fresco, egli è nuovo. Perdona a tutti questi padri, in grazia dei loro figli. Quanto a me, non ti è bastato di farmi nascer re, mi vuoi re glorioso. —

Questi re stanchi, affaccendati, pareva, ad una loro segreta applicazione d'essere i rassegnati e i sofferenti, dimessi, abdicata ogni insolenza di potere ai veri potenti, in un'epoca come questa, che non ce ne fu mai più abbondante d'insolenza e di poteri, i re silenziosi hanno acquistato un diritto di fedeltà più forte del diritto divino, al quale non si crede, e del diritto dei plebisciti, che non incute nessun rispetto; un diritto umano hanno acquistato.

Se poi la storia non è di questo parere, faccia come vuole. Non è detto che l'avvenire sia il necessario; e alla storia siamo noi, uomini, a prestarle qualche prova e giustificazione. Eppoi, ha tanti predicatori ed apologisti! La parola è all'avvocato del diavolo, contro la storia, alla quale c'è da insegnare qualcosa, se mai; ed è onore e umanità.

Una conoscenza della storia in questi termini, a contatto colle condizioni contemporanee meno evitabili, può essere abbastanza difficoltosa, a sostenerla con coerenza, senza ira, come senza rinuncie. Se al nostro uomo fosse potuto venire in mente che la storia, nei modi spiegati e imperativi, potesse venirlo a cercare, si sarebbe messo a ridere. Del resto, popoli ed individui sani, son contenti finchè possono risparmiarsi di fare della storia.

Il nostro eroe si rammentava del saluto che un giorno gli rivolse un uomo pratico e pubblico. Questa sorta di uomini sono al mondo, perchè, per quanto sia, intende di esistere; essi sono deputati ad accorgersi, con giudizio sospensivo, di chi sa essere e sostenersi, per averne da presentare qualcuno, ogni tanto, agli onori futuri. Non è che si preoccupi della giustizia, ma il mondo teme l'omissione e i postumi disturbi. Perciò ha i suoi impresarii e negrieri. Il saluto fu dunque: Si lasci vedere. — La parola era principesca e graziosa; presa nel significato generico e involontario, era un opportuno buon consiglio. Nel caso dei poeti, vuol dire, segnatamente, farsi vedere alle donne, gli unici esseri che abbiano serbato qualche ozio. Scendendo

quelle scale di lusso, egli, che non aveva ripugnanza nè invidia per il fasto, che è cosa pubblica, andava considerando, in disposizioni ironiche, la gloria al chiaro di quella premessa: Si lasci vedere. —

Senonchè, riprendendo, la storia ha poche malizie, ma qualcuna ne ha; e, quando capita, quanto priva di solennità, tanto è fornita di forme disadorne e costrittive. Dopo i gravi e lunghi dibattiti, non si supporrebbe mai un procedere così grosso e poliziesco, da parte della venerata storia. Ma se essa ha di queste inferiori occorrenze, in ciò è ragione di saperle ubbidire, e magari prevenire, quando occorra, senza enfasi nè illusione. Tale qual era, toccò naturalmente anche a lui la guerra europea. Forse in principio non era così certo e sicuro, come dopo esperienza.

Di sera, quando approdava al letto, ripugnato come il luogo dove diventava inevitabile esaminarsi, provava tutt'a un tratto fiducie dimenticate. Rifletteva nel modo più disincantato, in quello sbalordimento della guerra che pure era venuta, a morire e restar mutilo. Ci si riscontrava sensibile, e insieme scopriva risorse insapute. Il suo pensiero dominante aveva avuto indole di bestia feroce. Abituato a quegli slanci, a quegli occhi notturni, al rimorso inevitabile, a sentirsi eternamente vile, questi slanci opposti, quest'altra piega, e le tentazioni d'affidarsi, dolcissime, certissime, senza perchè nè sorveglianza, assurde, lo persuadevano. Cominciò a pensare a un fratello, già impegnato e lontano, come fosse promessa la salvezza di quello, finchè anche lui stesse esposto. Infatti, avrebbe poi riconosciuto quante benefiche e necessarissime superstizioni fa nascere la guerra. Intanto, l'ubbidienza militare, oltre che un atto necessario a mettersi in pari colle tradizioni, e fuori, onoratamente, delle contese pubbliche, diventava l'esecuzione oscura di un'offerta. Eppoi, la consegna al caso di quanto in uomo significa di preparato e di incontrato, sarebbe stata talmente esorbitante, da indurre per forza a un atto di fede. Come non mai prima, ma proprio come avrebbe sempre voluto, si trovò

a guardare al destino con quella stessa qualità di aspettazione, colla quale aveva guardato alle sue risorse spirituali, particolarmente alla fantasia; a ciò che conosceva, quindi. Uno spirito inconfutabile di preghiera, non per sè, qualche volta lo sforzava letteralmente. Naturalmente, anche il gusto coltivato per le espressioni ultime gli seduceva, nel fatto di essere per andare alla guerra. Ed era ancora l'amore agli atti perduti, la fuga.

Da prima, la novità lo sopraffece, e l'aria aperta lo intontì. Poi, la guerra cominciò a rappresentare un esercizio di pazienza da paragonare alla prigione, all'isola del naufrago, a un esilio. Strade d'Isonzo percorse e ripercorse, vedute alle quali finiva per prendere un certo nauseato affetto; una specie di amicizia per gli oggetti, come si ha negli stati morbidi. Erano alcuni profili di monti, alberi, vallate, spiragli di cielo che avevano orario. Nostalgia e noia, in quella guerra, furono sentitissime.

Eppure, in quel procedere sul posto di una guerra di quel genere, ripetuta, servita di tutto punto, dove arrivava il giornale e la posta di casa, ci fu da andare assai più lontani di tutte le spedizioni di Russia e le conquiste delle Indie, d'un tempo fastoso e avventuroso.

Il tempo, laggiù, consumava. La terra era cimitero. La vita era letale.

Accadde, come nei giorni di gran caldo l'odor di morto copriva i paesi, che la gente odiasse la vita.

Gli eserciti morivano sul posto, di morte dello svenato, alle note scadenze. L'uomo si sentiva immolato.

La natura, l'aspetto dei luoghi perfino, i casi, imponevano la superstizione e lo scongiuro.

Nel primo autunno di guerra, sul cimitero di Kamno, sotto l'ombra atroce del monte Mirzli, accadeva, mentre il cappellano benediva i battaglioni in articolo di morte, che un gran branco di corvi roteasse sugli uomini ancora vivi.

Un'ora di svago dal pensiero di morte, tanto fatto

autorevole, doveva finire a sembrar cosa da scontare puntualmente.

Il tempo si vendicava, come si vendica di chi non riesce a adoperarlo. Macabra frivolezza di certe frasi, quand'uno le leggeva in guerra. « La vittoria sarà di chi resisterà un quarto d'ora di più ».

Che fa poi ai morti la gloria? In guerra si muore come altrove, e rincresce. Il pericolo è disprezzato particolarmente da chi è al sicuro, e il disprezzo della vita è un modo di dire.

Che pensieri fa uno, prima d'entrare in battaglia? Parrebbe vero, che uno non conoscerà mai più se stesso e la vita, quanto chi ha fatto un tal saggio. Si dovrebbe dire, invece, che il movimento, i preparativi, l'attesa, il frastuono, abbiano a distogliere dalla meditazione anche i più portati.

Ogni morte è identica, e l'uomo, non potendola concepire, la riempie di se stesso. Come morirà un vile? Vilmente. E un pentito? Contrito. E un vanaglorioso? Gloriando. E uno amaramente, l'altro rassegnato, così nel letto, come in guerra.

Anzi, nel letto, la morte è più sentita; come chi dicesse che il nemico è fra le mura.

I soldati combattono per ubbidienza; e la paura d'aver paura li stimola a cercare il pericolo. I soldati sono, plausibilmente, persuasi che una posizione non verrebbe mai persa, se non venisse a mancar mai acqua e tabacco.

Li conduce anche la persuasione che ognuna sarà l'ultima azione. Si può sempre chiedere a loro di vincere o morire, ma non di meno. E i generali debbono tenerli in questa persuasione, mentre la guerra vuol esser condotta con calcolo occhiuto, ed esistono le azioni dimostrative, le quali sono inique.

Son questi i fondamenti brutali della guerra, veri di quella tal verità, alla quale le persone d'immaginazione non sanno perdonare.

La guerra è un mestiere e un'obbedienza. E non si diminuisce, a dirne così, anzi, si fa umana e comprensibile, fra tanto inganno e malvagità di teorie, tanta imposizione di doveri e pretese al destino, in un'epoca di politici finalisti e convinti, come quelli che si son permessi gli incendii europei.

La guerra è la cosa più semplice del mondo. Se non fosse così, se il soldato dovesse conservare, a giustificarla, un'ombra solo dei discorsi e delle polemiche, gli resterebbe in mente d'aver patito il più gran sopruso, l'inganno più scellerato. Ma alla guerra si dimentica tutto.

Il popolo è davvero un fatto di natura; e perciò la politica può sempre perpetrare su di esso i suoi abusi di fatto e di teoria, ed egli n'è assente, m'è idea, più quando più appare presente e schiamazzante. Tra quel popolo vivemmo, a edificazione ed istruzione.

Quanto a condizioni, non ne pone. Gli basta un po' di buona fede, la persuasione che le calamità storiche vengano come i terremoti, e qualche onore ed applauso, un po' di simpatia baldanzosa presso le donne e il borghese. Tale almeno, eminentemente, l'intende l'italiano, e chi l'ha visto morire così serenamente, può difficilmente tenersi da parole grosse d'ammirazione, le quali egli non sentirebbe, o sospetterebbe di fiera. Del resto, l'oratore gli piace sempre, per quella sua indigena passione per il mimo.

La parola congedo, è stata attesa con formidabile pazienza; ecco la storia genuina della guerra, in Italia. Non so poi come usi all'estero.

— Se non andiamo avanti, — diceva un fante col dorso tutto tondo, in procinto d'uscire all'attacco, come fosse già sotto i colpi, — lo silurano; se andiamo avanti, moriamo in troppi e lo silurano lo stesso; com'ha da fare, povero signor generale? —

Le nazioni hanno i loro fornitori di miserie e di illusioni; e hanno i loro esecutori, cioè gli sfaccendati e gli sciagurati. Non per nulla le rivoluzioni cominciano con un

parlamento, e prendon piede quando i fondacci di caserma sono stati sedotti dalla strada. Non per nulla tanto nome accompagna nelle generazioni i restauratori, il Cesare, colui che restituisce la pace e i beni. Sia detto con buona pace degli scribi e dei mestatori. Che poi restaurare sia grande e melanconica parola impossibile, nulla sarà che non sia già stato; per non poter essere, una cosa non diviene meno bella e buona.

E queste, infine, sono le solite necessità, sulle quali si può anche cominciare a smettere di fare le meraviglie.

La storia deve continuare, e continua per mezzo ed opera di pregiudizii. La guerra ha, in confronto della rivoluzione, i vantaggi e gli svantaggi dell'ordine, ma sono simili.

Occorre vino fatturato; la memoria è sofisticata, e han corso i propositi temerarii.

Ipocriti, apostoli disperati ed accidiosi, debbono persuadere l'universale, e non riescono su se stessi; e vendicano in pretese false e cattive il loro rancore. Salgono in cattedra e in tribuna i mostruosi tenaci senili; i mortificati viziati ed ammattiti; i chiamati a perseguitare e sospettare. D'altra parte, si aggiungono prodigi d'insospettosità e irresponsabilità; gli onnipotenti trovati oratorii; le lacrime pubbliche; i punti indiscussi e gli argomenti pericolosi.

La storia, come cominciò, si riprende: per sorprese sentimentali.

E l'uomo porta la sua modesta e faticosa aspirazione a un po' di libera disposizione, sotto un po' di buon governo, tra gente, la quale, a guardarla negli occhi, si scopre d'improvviso pronta alla delazione, ad aggredire il tiepido, il dubbioso, il non conforme. Gente stuzzicata scandalosamente di potere spander senza remissione i suoi argomenti, alla cerca dell'imprudente. L'irritazione altrui piace agli arrabbiati; l'ipocrisia virtuosa fiorisce ed esercita. Gente che prescrive e dogmatizza, perseguita e punisce; dà degli esempi. Messi, investiti, scomunicatori, giustizieri; l'abbiezione fanatica.

Forse le conquiste della democrazia si sono ridotte, alla resa dei conti, nell'aver rese di pubblico dominio queste pericolosissime potestà? La democrazia è protestante.

E vogliono la coscienza; agitarla, suggerirla; è una voglia infame.

Chi non pratica e non predica, è tollerato come si tollera l'uso delle bestie.

Per mezzo la grazia di un tal mondo, le donne, imperturbabili come idoli, crudeli come la curiosità irritata, memori, forse, atavicamente di riti ov'ebbero parte, allettate dal gioco pericoloso, dall'offrirsi a chi deve morire, dalle notti in cui si precipita ed abbandona a denti stretti chi si vuol rifare di un lento cruccio e stizza; le donne, le quali hanno gusto ai torbidi e ai brividi, alle gioie tetaniche, questa è l'aria che fa per loro e può prepararglielne. Le loro acconciature diventano stravaganti ed impudiche, come la noia dei despoti; insolenti come le nuove ricchezze.

S'intende, chi volesse saperlo, che qui si descrive la vita in Francia sotto il Terrore, o a Roma sotto Tiberio, e in Germania nei Trent'Anni.

L'uomo sbaglia e fa del male; è la sua vita, e deve viverla. Ma quel che paga malamente, con lutti, delusioni e aggravio, è l'imprudenza, l'illusione, la sproporzione di propositi fra lui e la sua condizione naturale. E sì, che generalmente si direbbe più imbecille che colpevole, l'uomo che la prende dall'alto. Perciò la storia vuol essere subìta e non provocata, e ci si accorge che cosa vuol dire voler fare della storia a tutti i costi. Gli sbagli si pagano molto più delle colpe, vecchia verità cattolica.

È, come la fatica è un veleno, così, di gran tratto smarrito il punto equo, si guasta la salute dell'uomo. Vengono le morie. E sono nuove, su di esse fallisce la scienza, preparata alle altre, in modo supremamente ironico. Il popolo torna ad aver ragione di deridere e sospettare i sapienti, come già ormai i reggitori. Si contagiano le fantasie, come quando agli ammalati gli prese, in agonia, di buttarsi dalle

finestre. L'uomo ufficioso, lo scienziato, il responsabile, finisce a mentire, senza neppur pretendere che gli si creda, per lo spavento e la vergogna dell'impotenza. Si domanda dov'è l'infezione; è nel rancore, nella stanchezza, nell'incertezza, continui e universali.

La città si fa taciturna e vuota, e suonano rari passi nell'aria del flagello. Sottile disperazione invade l'uomo, più è prudente e vile, perchè, quando ha evitato studiosissimamente e infamissimamente tutti i contatti, gli dicono che il contagio è nell'aria; e, se si mette la maschera respiratoria, gli dicono che il più grande agente di preparazione a subire il contagio è la paura.

Non vuol più credere altro che alla paura. Teme una volontà maligna, la sua sufficienza di libero pensatore va a ritrovare, impotente e disperato di non riuscire a crederci quanto vorrebbe, l'esorcismo, il feticcio, la mortificazione, l'offerta; ricredono che la divinità invidia gli uomini; e finiscono, ripetendo con ipocrita compunzione il catechismo corrente, a temere di star meglio, per non averlo a scontare peggio.

E intanto accade che dei pazzi restino notti e notti sulla porta di città che conduce al cimitero, a contare quanti cataletti portano. E vengon fuori, di giorno, acri, invasati, testimonii, a spargere il numero vero dei morti, la notizia della pestilenza.

Anche se non abbiamo più quella tale fede nel vino, sappiamo bere ancora.

Anche se l'amicizia ha meno tumulto, e qualche commemorazione da fare, sappiamo trovarci ancora, e parlarci.

E se l'amore, provato e difficoltoso, è, chiaramente, la carne che incontra la sua carne, e se la miglior saldatura di due creature è la disperazione che le fa chiamarsi in delirio, ove si sono perse credendo di trovarsi, è pure qualcosa, anche personalmente, che non si esaurisce in carne e in compagnia.

La vita, la guardiamo come cosa che abbiamo conosciuta, alla quale abbiamo detto le sue nette verità, presi i debiti riguardi, e ci promette pure.

Non abbiamo perduto il senso della giocondità.

E di nessuno dei mestieri che ci è toccato di fare, vorremo recriminare. E di quel che ci pente, pentiamo in silenzio.

Nè abbiamo perduto l'umore agli augurii. L'uva è di rito, col vino, stanotte.

Il cannone di mezzanotte saluta l'anno nuovo; sveglia mitici echi bastanti nei nostri cuori.

Noi volontieri riconosciamo alla vita, che abbia a contrastarci.

Riccardo Bacchelli.

DELIRAMA

L'ARIOSO SOFFITTO DI ROMA.

L'arioso soffitto di Roma lavato e lustrato di fresco dalle pioggie recenti ci stava sul capo immobile e vivo come un verminaio lucente, sopraccarico di incrostazioni piene di scintillio, di chimere splendide come diademi, di ipotesi radiose, di pronostici sfavillanti, di esclamativi e di interiezioni che tremolavano lontano lontano fra le nebbie del cosmo. Le indecifrabili punteggiature del firmamento, i logogrifi gemmati, le geometrie, gl' indovinelli, l' intero scibile celeste acceso palpitava in una dilatazione d' attesa quasi che una cometa dovesse calare frusciando nell' incandescenza come un pavone di fuoco a traverso il mare delle costellazioni schierate in parata di gala.

L'ORA DELLE SALAMANDRE.

È un'ora di siesta grande dissoluta e sonora come quella della Creazione. Lungo i distesi salienti della contemplazione, da un estuario aperto su orizzonti spaziosi che riposano abbandonati, la luce vibra a vampate come vetro liquefatto. Tra il crepitare dei lauri e lo stridore degl' incensieri di resina, lontano, il grido strano dei pavoni: le nubi bianche si avvoltolano in un bagno di sereno, la corrente del rio ride come una sonagliera che rotoli, si capovolga e affondi affievolita nell'acqua. La natura, desta a mezzo, ha respiri grossi e sussulti rapidi; poi ricade in un sopore sfiatato. Una melodia indugia e sfuma nel calore, i

pensieri e le voglie se ne vanno in vapore scomparendo nei raggi di fuoco. Il teatro della materia brucia e fonde: presso l'uomo esanime che balbetta appare il verme, il serpe sbuca sull'erba bruciacchiata e si erge con uno zufolare lene vicino all'uccello che ha le palpebre basse di sonno, la salamandra fosforescente resta immobile come una stella sopra il sasso che scotta, le freccie silenziose del travaglio divino saettano il cielo. Ecco allora su un piedistallo di radici il Fauno, il simbolo villoso che intona su la duplice canna l'aria sonnolenta del pomeriggio estivo.

BRAHMS.

Brahms, costruttore sapiente, autore bucolico e familiare. Si sente in lui la tranquillità del gran mangiatore che ha un grosso cervello da nutrire. Egli si pone al suo rispettabile e accademico mestiere con la forza che gli viene dalla sua complessione sanguigna e dal suo peso corporale. Severità serena, misura, ordine religioso e moderazione poetica composti insieme con la larghezza un po' tetra d'un nordico riflessivo, sono i caratteri che distinguono Brahms dagli altri classici che lo precedono nella storia, e lo superano.

ELVIRA DE HIDALGO.

Nel quadro spagnolesco del *Barbiere di Siviglia* (questa opera che rimescola il sangue giovanilmente, lieta e inebriante come un vino raro, quest' opera indemoniata da crescendi orchestrali, che fanno una fulminea propaganda di follia) tutto è imbroccato con una genialità leggera e favolosa. Questo capolavoro, stravagante e superbuffo, è pieno d'un' ilarità musicale che turba la ragione e suscita un pandemonio e un delirio parodistico. Rossini ci appare là, nero, secco, grottesco eppure brillante, luminoso, colo-

rito, tenero, trasparente, spirituale e ammantato di fantasia e di romanzo come un personaggio di Goya.

Il genio creativo ha un'incalcolabile forza trascendente. Il limite voluto e raggiunto viene superato mille volte dall'impeto che ha generato l'atto; un travaglio ulteriore che opera sempre più profondo e attivo dà all'idea un profilo soggiogante; il personaggio diventa tipo, e il tipo a sua volta sorge dal simbolo vivo e scoppia perfetto, come una rosa sbocciata, al sole crudo della realtà. Allora la creatura nata singolarmente spicca tra la folla che la sfiora e trae seco dall'origine, nella sua carne e nel suo spirito inconsapevole, i caratteri di uno straordinario privilegio.

Come il Dio volante di Michelangelo crea, con un gesto lieve che sfiora, il primo uomo sulla terra, così papà Rossini, questo mostro di pigrizia e di genio, nell'eccelso e onnipossente attimo della *verve*, con un soffio amoroso spinto entro il tessuto impalpabile di una visione, dà lo sguardo la voce e il sangue miracoloso a Rosina, oggi, allo *stato civile*, Elvira de Hidalgo.

Elvira de Hidalgo è pur la figlia del grande pesarese. Lo dice quel ventaglio che ella muove con destrezza gentile a nascondere il proprio volto, quel ventaglio tremulo e vivo come l'ala d'una farfalla, lo dice quella sua rara *moue* d'un comico antico da *théatre des bouffes*, e la melanconia, lo dice, della sua voce all'ultima scena notturna, allorquando, deposta lì in terra, accesa, la lanterna delle avventure galanti, splende l'amaranto della sua crinolina di broccato ed ella esprime in tono di languore l'incantevole sospiro d'esser presa e protetta nell'ombra calorosa di un epilogo matrimoniale.

Al suono innocente della sua voce che ha un timbro pallido e tenero come l'argento, ricadono stroncate le mani minaccianti della critica e si spianano i volti più sconvolti: note umili e ridenti spiccano il volo dalla sua gola e si librano in giri per la sala come colombe bianche che rechino nel becco il ramo d'ulivo. Un imbarazzo dolce conquista

anche i più burberi controllori. Ella gorgheggia e smorza il suono nel silenzio con una gemebonda malinconia che pare un'eco della meraviglia o la fine di un colloquio infantile tenuto con la luna. Il gesto delle sue dita di zucchero è pieno di candore e di moina e nel suo canto c'è la mansuetudine, il pudore, il capriccio e l'inquietudine della più casta e volubile bambina.

Allora le falangi della *claque* che serpeggiano per le gradinate circolari si riposano con fiducia e tacciono con galanteria mentre giù scoppiano come folgori le acclamazioni di mille spasimanti; e dietro le *coulisses*, simulacri spezzati di stagioni dipinte, sotto i riverberi crudi e frantumati del gaz, nel fumoso incantesimo giallo della pece greca che arde, il pompiere di servizio, guardia assonnata dei lumi, preso di mano in mano nel sortilegio canoro, finisce per piombare boccheggiando ai piedi della corista, idolo nuziale, bianca di gesso e tinta di carminio, come un confetto da tre soldi l'etto, vomitando a pacchetti infiammati di Bengala le litanie accese della sua grande passione estemporanea.

I MANGIATORI D'IPOFOSFITI.

Avvicinatevi e prestatemi ascolto: Non conoscete voi i famosi odiatori del genio, della personalità, della grandezza, della semplicità? — Mai sentiti nominare. — Già, capisco: questa razza non si trova su nessun atlante etnografico. Orbene sappiate che questi esseri freddi e tenaci esistono e che il loro sinistro progetto è quello di fare le esequie e di seppellire rabbiosamente sotto la terra a colpi di tacco gli uomini di vita e di talento. Essi sanno salire, scalare, inerpicarsi, tendere agguati, stuzzicare la suscettibilità dei potenti, sfruttare le deficienze palesi e le imbecillità segrete del Governo, stabilirsi su tutti i piuoli della scala gerarchica, ecc. ecc.

— La loro origine ?

— Talvolta, lassù dove siede, la Provvidenza indugia lungamente consultando il *Tabularium* dell'esegesi umana e sorvegliando al chiarore della Luna il processo lento di un gran lambicco che s'inalza gigantesco e vago simile a un barlume celeste. Di sotto si distendono azzurrine le valanghe sospese di neve e l'oceano incomposto delle nubi, a perdita di vista, come un altipiano romantico desertico e muto sotto i riflessi scialbi della notte provvisoria e interminabile. La contemplazione in quell'ora glaciale e profonda è piena d'inedia e la fermentazione malinconica della specie umana procede tarda e per gradi difficili. Avviene in tale caso estremo che una nebbia e una estenuazione mortale invadano tutto il cielo e la stanchezza e il disamore confondano nell'alta mente della Provvidenza le leggi e i principî della perfezione. Allora il gran lambicco spettrale scagliato a traverso la nuvolaglia dalla enorme mano onnipossente viene a spezzarsi, prima dell'alba, contro la terra e una generazione incompiuta e defraudata di tutte le prerogative superiori si rovescia e si disperde intorno guazzando fra la rugiada.

Nati male, anzi disastrosamente, nati da un cataclisma, così indecifrabili, embrionali come sono costoro, alla prima luce si lanciano per tutte le vie della terra a prezzi di concorrenza. Favoriti dalla uniformità democratica della società, essi si confondono fra i popoli come gli insetti col colore della stoffa, e il genere umano colto all'improvviso dalle morsicature e dal prurito è costretto ad abbandonare il proprio lavoro per grattarsi furiosamente.

Questa è la genìa dei mangiatori d'ipofosfiti, fregiati con la targhetta dell'anonimo, frugatori esimii, revisori dell'infinitesimile che fanno dell'atletismo con le bolle di sapone, che spiano tutto e tutti a traverso i buchi delle serrature e poi si fregano il ventre per la gioia come degli indemoniati. Man mano essi vengono crescendo e assumono un fare melenso da allocchi; teorie e dottrine escono dalla

loro bocca per un gettone da due soldi come la birra dal becco di un *automatico.* Genìa tartassata e semispenta codesta, ma pertinace e stridula che disturba in chiave di zanzara il riposo delle vecchie civiltà. Questi esseri dalla dentatura sgretolata, dalle piccole faccie impastate, scorrette, contrariate, languide, mocciose e ironiche hanno un aspetto che muove obbiezioni ben smisurate alla vita, e oggi sono potenti formando tutte le loro corporazioni insieme la grande burocrazia irregolare dell'intelligenza.

Schiuma di tutte le schiume che l'invidia e il malanimo sospinge a ondate verso le rive sonnolente dove ardono i fuochi del Genio e impera lo stile crudo e fermo dell'eternità, questi piccoli esseri nuotano affannosamente con la grande bocca immersa nella spuma dei flutti e cercano di superarsi l'un l'altro per arrivare e distruggere. L'isola dove tutto è privilegiato e permanente galleggia e ondeggia come respirando sulle maree. I lauri che la cuoprono sembrano aspettare cupamente sotto il rovello del sole il risveglio delle Muse e di Orfeo febbricitante che sogna. Tutt'intorno sulle spiaggie girano gli eunuchi crudeli, panciuti e grinzosi, i frigidi bigotti della tradizione. Verso costoro arranca l'innumerevole legione dei natanti e di lì a poco una battaglia inutile, superflua e grottesca s'ingaggia.

Bruno Barilli.

L'ATTORE
E LA SUPERMARIONETTA

Dedicato con tutto l'affetto ai miei buoni amici De Vos e Alessandro Hevesi.

« Per salvare il Teatro, si deve distruggere il Teatro; gli attori e le attrici devono tutti morire di peste.... Essi rendono l'arte impossibile ».

ELEONORA DUSE
(*Studies in Seven Arts, Arthur Symons. Constable, 1900*).

È stato sempre argomento di discussione se sia o no un'arte quella dell'attore, e se perciò l'attore sia un Artista, oppure qualcosa di affatto differente. Ci vuol poco a vedere che questa questione inquietò le menti dei pensatori d'ogni periodo; ma si può però provare con molta evidenza che, se essi avessero scelto questa materia come oggetto delle loro serie considerazioni, vi avrebbero applicato lo stesso metodo di esame, che usavano quando studiavano le arti della Musica, della Poesia, dell'Architettura, della Scultura e della Pittura.

D'altra parte vi sono stati molti punti scottanti in certi lati di questo soggetto. Coloro che parteciparono alla discussione sono stati raramente degli attori, rarissimamente degli uomini del tutto di Teatro, e tutti hanno dimostrato una certa quantità d'illogico calore e pochissima conoscenza della materia. Gli argomenti, contro la tesi che quella dell'attore sia un'arte e che l'attore sia un artista, sono generalmente così irragionevoli e così astiosi nel loro odio verso l'attore, che io credo sia stata questa la ragione, per cui

gli attori non si sono dati la pena di entrare nella controversia. Sicchè ora, regolarmente, ad ogni stagione teatrale, viene il settimanale attacco a proposito dell'attore e del suo gajo mestiere: attacco, che finisce di consueto con la ritirata del nemico. Di regola sono dei letterati o dei semplici privati, che riempiono le file del nemico. Forti di essere andati a veder drammi tutta la loro vita, oppure forti di non essere stati mai, in tutta la loro vita, a vedere un dramma, attaccano di sul fondamento di ragioni notissime a loro stessi. Ho seguito questi regolari attacchi di stagione in stagione, ed essi sembrano per lo più aver origine da irritabilità, inimicizie personali, o vanità. Sono illogici dal principio alla fine. Non vi possono essere attacchi di tal sorta a proposito dell'attore e del suo mestiere. Io non intendo qui di associarmi ad alcuno di simili tentativi: vorrei semplicemente mostrarti quali mi paiono essere i fatti logici di un caso curioso, nè credo ch'essi ammettano discussione veruna.

Quella dell'attore non è un'arte. È quindi scorretto il parlare dell'attore come di un artista. Perciocchè il caso è un nemico dell'artista. L'Arte è la precisa antitesi del pandemonio, e il pandemonio è creato dall'accozzo di molti casi. L'Arte avviene soltanto per disegno. Per far dunque una opera d'arte è chiaro che ci è dato lavorare soltanto con quei materiali che possiamo calcolare. L'uomo non è uno di questi materiali.

La natura intera dell'uomo tende verso la libertà; egli reca perciò nella sua stessa persona la prova che, come *materiale* teatrale, egli è inutile. Nel teatro moderno, adoperando uomini e donne i loro corpi *come materiali*, tutto ciò che si rappresenta è di natura accidentale. Gli atti del corpo dell'attore, le espressioni della sua faccia, i suoni della voce, tutto è in balìa dei venti delle sue emozioni; di quei venti che devono spirare continuamente intorno all'artista, commovendolo, senza turbare il suo equilibrio. L'attore invece

è *posseduto* dall'emozione: essa invade le sue membra, movendole come vuole. Egli è alla sua mercè, si muove com'uno ch'è in preda a un sogno frenetico, o com'uno che, traviato, si lasci andare qua e là: la sua testa, le sue braccia, i suoi piedi, se non sono interamente fuori del suo governo, sono così deboli per resistere al torrente delle passioni, che sono pronti a giocargli falso ad ogni momento. È inutile ch'egli tenti di ragionare con se stesso. Le calme raccomandazioni di Amleto (quelle del sognatore, s'intende, non quelle del ragionatore) sono gettate ai venti. Le sue membra si rifiutano continuamente di obbedire alla sua mente nel momento che l'emozione arde, mentre la mente va di continuo creando il calore che infiammerà queste emozioni. Come del movimento, così è delle espressioni della faccia. Lotta la mente, e riesce per un momento a muovere gli occhi e i muscoli della faccia come vuole; tiene essa, per pochi istanti, in sua intera soggezione la faccia, quando, all'improvviso, è sopraffatta dall'emozione, ch'è stata riscaldata dalla mente. Istantaneamente, come il lampo, e prima che la mente abbia il tempo di gridare e di protestare, l'ardente passione s'è impadronita dell'espressione dell'attore. Essa si muove e svaria, oscilla e muta, è cacciata dell'emozione giù dalla fronte dell'attore, tra i suoi occhi, e più giù fino alla bocca: allora egli è interamente alla mercè dell'emozione, e va gridando a questa: « Fa di me quello che vuoi! » La sua espressione ridda qua e là, ed ecco qui! « Di nulla non nasce nulla ». Della sua voce accade lo stesso che dei suoi movimenti. L'emozione rompe la voce dell'attore. Essa fa che la voce cospiri contro la sua mente. L'emozione agisce su la voce dell'attore, e questi produce l'impressione di un'emozione discorde. Non giova il dire che l'emozione è lo spirito degli Dei, ed è precisamente quel che l'artista aspira a produrre: prima di tutto ciò non è vero, e quand'anche proprio lo fosse, ogni emozione disordinata, ogni sentimento accidentale non possono aver valore. La mente dell'attore dunque, vediamo, è meno potente che la sua

emozione, dacchè l'emozione è capace di sopraffare la mente e aiutarla a distruggere ciò che questa vorrebbe produrre; e come la mente diventa schiava dell'emozione, ne segue che accidenti sopra accidenti debbano occorrere di continuo. Sicchè noi siamo giunti a questo punto: che l'emozione è la causa che, prima di tutto, crea, eppoi distrugge. L'Arte, come dicemmo, non può ammettere il caso. Quello, dunque, che l'attore ci dà, non è un'opera d'arte: è una serie di confessioni accidentali. Da principio il corpo umano non era adoperato come materiale nell'Arte del Teatro. Da principio l'emozione degli uomini e delle donne non erano considerate uno spettacolo conveniente per la moltitudine. Un elefante e una tigre in un'arena rispondevano meglio al gusto, quando il desiderio era di eccitare. La lotta appassionata tra l'elefante e la tigre ci dà tutto l'eccitamento che possiamo avere dalla scena moderna, e ce lo può dare senza mescolanze. Tale spettacolo non è più brutale, è anzi più delicato e più umano; poichè non c'è niente di più oltraggioso di questo, che uomini e donne sian lasciati liberi sur una piattaforma, in modo che possano esporre quello che gli artisti si rifiutano di mostrare, se non velato e nella forma che crearono le loro menti. Come fu che l'uomo si persuadesse a prendere il posto che prima di lui avevan tenuto degli animali, non è difficile arguire.

L'uomo di maggior coltura s'incontra con l'uomo di maggior temperamento. Gli rivolge press'a poco questo discorso: « Tu hai un portamento magnifico: che splendidi movimenti! La tua voce è simile al canto degli uccelli; e come balena il tuo occhio! Che nobile impressione tu infondi! Somigli quasi a un Dio! Parmi che tutti avrebbero dovuto rilevare questa meraviglia ch'è in te! Voglio scrivere alcune poche parole, che tu rivolgerai alla folla. Tu devi stare innanzi ad essa e pronunciare le mie parole come più ti garberà. È certo che sarà perfetto ».

E l'uomo di temperamento risponde: « È realmente così? Ti colpisco davvero con l'apparenza di un Dio? È

proprio la prima volta che ci penso. E credi tu che con l'apparire davanti alla folla io potrei fare un'impressione che dovrebbe profittarle e che la riempirebbe d'entusiasmo? » « No, no, no, » dice l'uomo intelligente, « niente affatto con l'*apparire* soltanto; ma se tu hai qualcosa da dire, creerai davvero una grande impressione ».

L'altro risponde: « Credo che avrò difficoltà a pronunciare le tue parole. Potrei più facilmente apparire appena, e dire qualcosa d'istintivo, come: Salute a tutti! Sento che, se agissi in questa maniera, forse potrei meglio essere me stesso ». « È un'idea eccellente », replica il tentatore, « codesta tua: Salute a tutti! Su questo tema comporrò un cento o duecento righe; tu sarai proprio l'uomo adatto a proferirle. Me l'hai tu stesso suggerito. Salute! Siamo d'accordo, dunque: tu farai questo ». « Se lo desideri » risponde l'altro con una bonaria irragionevolezza e lusingato oltre misura.

Così comincia la commedia dell'autore e dell'attore. Il giovine appare davanti la moltitudine e pronuncia le parole, e tale discorso è un magnifico monito per l'arte delle lettere. Dopo l'applauso il giovine è presto dimenticato. Dimenticato anche il modo come ha pronunciato le parole; ma, come era un'idea originale e nuova, l'autore la trovò vantaggiosa, e poco dopo altri autori trovarono cosa eccellente il giovarsi d'uomini avvenenti e vani *come di strumenti*. Nulla importava loro che lo strumento fosse una creatura umana. Sebbene non conoscessero i registri dello strumento, potevano suonare su di esso grossolanamente, e lo trovarono utile. E così abbiamo lo strano spettacolo di un uomo contento di dar fuori i pensieri di un altro, ai quali questi ha dato forma, e che nello stesso tempo espone la sua persona alla vista del pubblico. Egli fa questo, perchè è lusingato; e la vanità.... non ragiona. Ma per quanto il mondo possa durare a lungo, la natura dell'uomo combatterà per la libertà, e si ribellerà all'esser fatta schiava o mezzo dell'espressione degli altrui pensieri. La questione

è davvero gravissima, e non giova scansarla protestando che l'attore non è il mezzo dei pensieri di un altro, e che egli veste di vita le morte parole di un autore; perchè, anche se ciò fosse vero (il che non può essere), ed anche se l'attore non rappresentasse che idee ch'egli stesso potrebbe concepire, la sua natura sarebbe sempre in istato di schiavitù, il suo corpo dovrebbe diventare il servo della mente; e questo è, come ho mostrato, ciò che un corpo sano si rifiuta assolutamente di fare. Perciò il corpo dell'uomo, per le ragioni che ho date, è *per natura* assolutamente inutile come materiale artistico. Io mi rendo conto perfettamente del carattere generico di questa opinione, e che, per quanto concerne gli uomini e le donne che sono in vita, e che come classe han da esser amati tuttavia, bisogna dire qualcosa di più, se io non voglia recar loro un'offesa che non è nelle mie intenzioni. So pure benissimo che quello che ho detto qui, non provocherà ancora un esodo di tutti gli attori da tutti i teatri del mondo, spingendoli a rinchiudersi dentro tristi monasteri, dov'essi irrideranno per tutto il resto della loro vita all'Arte del Teatro, diventata il tema capitale dei loro piacevoli ragionamenti. Com'ho scritto altrove, il Teatro seguiterà a crescere e gli attori continueranno per parecchi anni a intralciare il suo sviluppo. Ma io vedo uno spiraglio per dove gli attori possono evadere in tempo dalla prigione in cui si trovano. Essi devono creare per loro stessi una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente di gesti simbolici. Oggi essi *personificano* e interpretano; domani dovranno *rappresentare* e interpretare, e dopo domani dovranno creare. A questo modo può ritornare lo stile. Oggi l'attore impersona un certo essere. Egli grida all'uditorio: « State attenti: ora pretendo di essere questo e quest'altro, e di fare questa e quest'altra cosa », e si mette quindi ad *imitare* il più esattamente possibile quello che ha annunziato che *indicherà*. Egli è, per esempio, Romeo. Dice agli astanti che è innamorato e si dà a mostrarlo baciando Giulietta. Questa, si proclama, è opera

d'arte; si proclama che questo è un modo intelligente di suggerire un pensiero. Ma questo è proprio come se un pittore disegnasse sopra una parete il ritratto di un animale con lunghe orecchie, e poi vi scrivesse sotto: « Questo è un asino ». Le lunghe orecchie lo fanno abbastanza evidente, penseremmo, senza l'iscrizione, e qualunque ragazzo di dieci anni farebbe altrettanto. La differenza tra il ragazzo di dieci anni e l'artista è questa: che l'artista è quegli che disegnando certi segni ed ombre crea l'impressione di un asino, e l'artista più grande è colui che crea l'impressione dell'intero genere asino, dello *spirito* della cosa.

L'attore guarda alla vita come una macchina fotografica, e tenta di fare un ritratto che rivaleggi con la fotografia. Egli non si sogna mai che la sua arte sia un'arte simile, per esempio, alla musica. Egli si sforza di riprodurre la Natura; di rado pensa d'inventare con l'aiuto della Natura, e non sogna mai di *creare*. Come ho detto, il meglio che può fare, quando vuole afferrare e comunicare la poesia di un bacio, l'ardore di un combattimento, o la quiete della morte, è copiare servilmente, fotograficamente: egli bacia, combatte, giace supino e imita la morte.... e, se ci pensate, non è tutto questo terribilmente idiota? Non è un'arte misera e una misera abilità quella che non può rendere lo spirito e l'essenza di un'idea davanti a un'assemblea, ma solo può mostrare una copia inartistica, un *fac simile* della cosa stessa? Questo è essere un imitatore, non un artista. Questo è un proclamarsi parente del ventriloquo(1).

V'è un'espressione di palcoscenico, che dice di un attore

(1) « Epperò quando qualcuno di questi pantomimi, che sono tanto abili, che sanno imitare qualunque cosa, venga da noi e ci proponga di far mostra di sè e della sua poesia, noi cadremo in ginocchio e lo adoreremo come un essere soave, santo e prodigioso: dobbiamo però anche informarlo che nel nostro Stato agli esseri come lui non è permesso di esistere: le leggi non lo consentono. Sicchè, quando l'abbiamo unto di mirra e incoronato di una ghirlanda di lana, dovremo inviarlo in un'altra.

« ch'egli entra nella pelle della sua parte ». Meglio sarebbe quegli che sapesse « uscire addirittura dalla pelle della parte ». « Che dunque », grida l'acceso e sfavillante attore, « non vi ha da essere carne e sangue in codesta stessa arte del vostro teatro? Non v'ha da esser vita? » Dipende da ciò che voi chiamate vita, *signor* (1), quando usate la parola in rapporto con l'idea dell'Arte. Il pittore intende qualcosa di piuttosto differente dalla realtà, quando parla di vita nell'arte sua, e gli altri artisti intendono in genere qualcosa di essenzialmente spirituale: è soltanto l'attore, il ventriloquo, o l'impagliatore d'animali, che, quando parlano di mettere della vita nel loro lavoro, intendono qualche riproduzione materiale e simile al vivo, qualcosa di « parlante » nell'aspetto; sicchè io dico che sarebbe meglio se l'attore cercasse di uscir fuori interamente dalla pelle della sua parte. Se qualche attore legge questo, non v'è qualche maniera, ond'io possa persuadergli dell'enorme assurdità di questa sua convinzione ch'egli abbia a mirare a una copia materiale, a una riproduzione? Immaginerò ora che tale attore sia qui con me, mentre parlo, e invito un pittore, e un musicista a unirsi a noi. Falli parlare. Io ne ho avuto abbastanza di passar per detrattore dell'opera dell'attore per ragioni volgari. Ho parlato a questo modo per amore del Teatro, perchè spero e ho fede che tra breve uno straordinario rivolgimento farà risorgere ciò che nel Teatro è in decadenza, e perchè spero e confido che l'attore porterà la forza del suo coraggio in aiuto di questo rinnovamento. Da molti è frainteso il mio atteggiamento riguardo tutta questa parte del Teatro. È considerato come un atteggia-

---

città. Perchè intendiamo impiegare per la salute della nostra anima i poeti più rozzi e severi e i narratori di storie, che imiteranno soltanto lo stile dei virtuosi e seguiranno quei modelli che prescrivemmo da principio, quando cominciammo l'educazione dei nostri soldati ». PLATONE. (Il passo intero essendo troppo lungo, per istamparlo qui, rimandiamo il lettore a *La Repubblica*, Libro III, pag. 395).

(1) In italiano nel testo.

mento *mio particolare* e di me solo: io sembro essere, agli occhi loro, uno stravagante accattabrighe, un pessimista, un brontolone: uno ch'è stanco di una cosa e cerca di romperla. Lascia dunque parlare con l'attore gli altri artisti, e lascia che l'attore sostenga da sè il suo stato come meglio può, ed ascolti l'opinione di quelli in materia d'arte. Sediamo qui a ragionare, l'attore, il musicista, il pittore, ed io. Io, che rappresento un'arte distinta da tutte queste, me ne starò silenzioso.

Mentre ce ne stiamo qui seduti, il discorso volge da prima sopra la Natura. Siamo circondati da bei colli incurvati e d'alberi, da vaste e torreggianti montagne coperte in lontananza di neve: intorno a noi corrono le innumerevoli e delicate voci della Natura,... la Vita. « Come bello » — dice il pittore — « come bello il senso di tutto questo! » Egli sogna la quasi impossibilità di rendere su la tela il pieno valore corporeo e spirituale di quello che gli è d'intorno; tuttavia guarda in faccia a tutto ciò come generalmente l'uomo guarda in faccia a ciò ch'è molto pericoloso. Il musicista guarda fisso a terra. Quello dell'attore è uno sguardo interiore e personale, verso se stesso. Inconsciamente si gode il senso di se stesso in atto di rappresentare la figura principale e centrale di una scena veramente buona. Misura a gran passi lo spazio ch'è tra noi e il panorama, girando in un semicerchio, e guarda la magnifica veduta senza vederla, conscio di una sola cosa, di se stesso, del suo atteggiamento. Naturalmente un'attrice se ne starebbe placida in presenza della Natura. Essa non è che una piccola cosa, un piccolo atomo pittoresco, dacchè sappiamo che pittoresca essa lo è in ogni movimento: nel sospiro quasi non udito dagli altri di noi, col quale ella insinua agli astanti e a se stessa che non è qui che un « ahime » in presenza del Dio che l'ha creata, e in tutto il resto del non-senso sentimentale. Sicchè noi siamo qui tutti riuniti, e avendo preso le attitudini a noi naturali, continuiamo a interrogarci l'un l'altro. E lasciami immaginare che per una

volta tanto prendiamo realmente interesse a scoprire tutto ciò che interessa altrui e l'altrui lavoro. (T'assicuro che ciò è affatto inconsueto e che l'egoismo mentale, la più alta forma della stupidaggine, tien chiuso e stretto in uno scattolino quadrato più d'un artista professo). Ma facciamo conto che regni un generale interesse: che l'attore e il musicista desiderino imparar qualcosa intorno all'arte della pittura; e che il pittore e il musicista voglian sapere dall'attore in che consiste il suo lavoro, e se e perchè egli lo consideri un'arte Poichè non andranno essi qui sottilizzando, ma diranno quello che pensano. Com'essi non hanno di mira che la verità, non hanno nulla da temere; sono tutti buoni compagni, tutti buoni amici, non gente di pelle sottile, e posson dar colpi e riceverne. « Diteci », domanda il pittore, « è vero che prima di poter recitare a dovere una parte, dovete sentire le emozioni del personaggio che rappresentate? ». « Oh, ebbene, sì e no; dipende da ciò che volete dire », risponde l'attore. « Dobbiamo dapprima esser capaci di sentire le emozioni di un personaggio e di simpatizzare con esse, e financo di criticarle: prima d'identificarci con lui, lo guardiamo da una certa distanza; prendiamo quanto più possiamo dal testo, e richiamiamo alla mente tutte le emozioni, che sembri conveniente mostrare in questo personaggio. Dopo avere parecchie volte riadattate e scelte quelle emozioni che consideriamo importanti, ci mettiamo allora a riprodurle davanti agli spettatori, e per far questo dobbiamo sentire appena quel poco ch'è necessario: in realtà, meno sentiamo, più saldo sarà il nostro governo su l'espressione del nostro volto e del nostro corpo ». Con moto di geniale impazienza l'artista sorge in piedi e si pone a camminare a gran passi in su e in giù. Egli s'aspettava che il suo amico dicesse che ciò non aveva nulla che fare con le emozioni, e ch'egli poteva governare la sua faccia, i suoi tratti, la voce, e tutto quanto, proprio come se il suo corpo fosse uno strumento. Il musicista si sprofonda sempre più nella poltrona. « Ma v'è stato mai un attore », domanda

l'artista, « che abbia educato il suo corpo, dalla testa ai piedi, a tal segno, che questo rispondesse al lavoro della mente, senza permettere alle emozioni neppur di destarsi? Certo v'ha da essere stato un attore, poniamo uno sopra dieci milioni, che l'abbia fatto.... ». « No », dice l'attore con enfasi, « no, mai, mai, non v'è stato mai un attore, che abbia raggiunto un tale stato di perfezione meccanica da fare del suo corpo lo schiavo *assoluto* della mente Edmondo Kean in Inghilterra, il Salvini in Italia, la Rachel, Eleonora Duse, li richiamo tutti alla mente, e ripeto che non ci fu mai un attore o un'attrice tali, quali voi vi figurate ». Qui l'artista domanda: « Ammettete voi dunque che vi possa essere uno stato di perfezione? ». « Ma certamente! Senonchè esso è impossibile e lo sarà sempre », grida l'attore, e si leva quasi con un senso di sollievo. « Questo non è forse come dire che non vi fu mai un attore perfetto, che non v'è stato mai un attore, che non abbia rovinata la sua parte, una, due, dieci volte, talora cento volte nella serata? Che non vi fu mai un pezzo di recitazione, che si potesse chiamare almeno quasi perfetto, e non vi potrà essere mai? ». A mo' di risposta l'attore chiede prontamente: « Ma v'è stata mai una pittura, oppure un pezzo d'architettura, o uno di musica, che si potessero chiamare perfetti? » « Senza dubbio », essi rispondono. « Le leggi che governano le arti nostre fanno tale cosa possibile ». « Un quadro, per esempio » continua l'artista, « può consistere di quattro linee o di quattrocento, tirate in certe direzioni: può essere semplice il più possibile, ma è possibile farlo perfetto. Vale a dire io posso scegliere da prima ciò che farà le linee, posso scegliere ciò, sopra cui porrò queste linee: posso studiar queste cose per quanto tempo mi garbi, posso mutarle; quindi, in uno stato egualmente scevro d'eccitazione, di fretta, di malessere, di nervosismo: praticamente, in uno stato che io scelgo (ed infatti io preparo, aspetto e scelgo anche questo), io posso gettar giù a un tratto queste linee... così, to', e ora sono a posto. Possedendo il mio

materiale, nulla all'infuori della mia volontà può determinarle o rimutarle; e, com'ho detto, la mia propria volontà è interamente sotto il mio controllo. La linea può essere dritta o sinuosa; può essere curva, se preferisco, e non c'è timore che quando voglio fare una curva, vi possan essere angoli in essa. E quando è pronto, finito, ciò non subisce mutamenti, fuorchè quelli che il tempo, che da ultimo lo distrugge, vi porterà ». « Questa è una cosa piuttosto straordinaria », replica l'attore, « vorrei che fosse possibile nell'opera mia ». « Sì », risponde l'artista, « *è una cosa affatto straordinaria*, ed è questo che io sostengo costituire la differenza tra una espressione intelligente e una casuale o aleatoria. L'espressione per eccellenza intelligente, quella è un'opera d'arte. L'espressione casuale, quella è opera della fortuna. Quando la espressione intelligente raggiunge la sua forma più alta, diventa un'opera di bellezza. Epperò ho sempre sostenuto, sebbene io possa essermi sbagliato, che l'opera vostra non ha il carattere di un'arte. Ciò è a dire (e l'avete detto voi stesso): ciascuna espressione, da voi creata nel vostro lavoro, è soggetta a tutti i mutamenti concepibili, che all'emozione piaccia di portarvi. Quello che concepite nella vostra mente, il vostro corpo è dalla Natura impedito di compiere. Il vostro corpo infatti, invadendo il meglio della vostra intelligenza, ha, in molti esempii offertici dal palcoscenico, fatto fuorviare l'intelligenza ». Alcuni attori sembran dire: « Che giova aver delle belle idee? A qual fine la mia mente concepirà una bella idea, un pensiero bello, se il mio corpo, ch'è così interamente estraneo al mio governo, dovrà rovinarli? Butterò a mare la mia mente e lascerò che il mio corpo salvi la situazione ». E mi sembra che nel punto di vista di tale attore vi sia certa saggezza. Egli non istà a bada tra le due cose, che lottano in lui, l'una contro l'altra. Non ha affatto paura del risultato. Gli va incontro come un uomo, talora un tantin troppo come un centauro: butta via ogni scienza, ogni cautela, ogni ragione, e il risultato

è il buon umore degli spettatori, i quali perciò pagano volentieri. Ma qui stiamo parlando di altre cose che di umore eccellente, e, sebbene noi applaudiamo l'attore che mette in mostra un temperamento come questo, sento che non dobbiamo scordare che applaudiamo il suo temperamento, che è *lui* che applaudiamo, non ciò che va facendo, o il modo come lo va facendo: nulla affatto che abbia a fare con l'arte, col calcolo, con ogni disegno. « Siete un caro e gentile amico », dice ridendo gaiamente l'attore, « dicendomi che l'arte mia non è arte! Ma credo di scorgere quello che volete dire. Intendete dire che, prima ch'io appaia sul palcoscenico e prima che il mio corpo entri in gioco, io sono un artista ». « Ebbene, sì, *voi* lo siete, voi per caso lo siete, perchè siete un cattivissimo attore: su la scena siete abominevole, ma avete idee, avete imaginazione, siete piuttosto, direi, una eccezione. Vi ho udito dire come vorreste rappresentare *Riccardo Terzo* che cosa vorreste fare, quale strana atmosfera vorreste creare intorno all'opera intera; e quello che m'avete detto aver visto nella tragedia e quello che avete inventato ed aggiunto ad essa è così notevole, così coerente nel suo pensiero, così distinto e chiaro nella forma, che *se* poteste far del vostro corpo una macchina o un pezzo di materia inerte come l'argilla, *se* esso potesse obbedirvi in ogni movimento per tutto il tempo ch'è davanti agli spettatori, e *se* poteste metter da canto il poema dello Shakespeare; potreste, da ciò ch'è dentro di voi, trar fuori un'opera d'arte. Perchè non avreste soltanto sognato, avreste eseguito alla perfezione; e ciò che avreste eseguito potrebbe essere ripetuto infinite volte senza maggior differenza, tra l'una e l'altra, ch'è tra due bajocchi ». « Ah, » sospira l'attore « mi ponete innanzi un quadro terribile. Vorreste provarmi che ci è impossibile considerarci degli artisti. Ci togliete il nostro sogno più bello e non ci date nulla in cambio ». « No, no, non ista a me il dare a voi: sta a voi il trovare. Certamente vi devono essere delle leggi a fondamento dell'Arte del Teatro,

come appunto ve ne sono a fondamento di tutte le arti vere, che se voi le trovate e dominate, vi apporteranno ciò che desiderate ». « Già, la ricerca condurrebbe gli attori davanti a un muro ». « Scavalcatelo, dunque! » « È tropp'alto ». « Scalatelo, allora! » « Come possiamo sapere dove ciò ne condurrebbe? » « Mah, in alto, e oltre ». « Sì, ma questo è un parlare follemente, un parlare in aria ». « Ebbene, questa è la direzione che voi, compagni, avete a seguire: volare nell'aria, vivere nell'aria. Qualcosa seguirà, quando qualcuno di voi avrà cominciato. Imagino », egli continua, « che voi arriverete alle fondamenta della cosa per tempo, e allora quale splendido avvenire s'aprirà davanti a voi! In realtà, io v'invidio. Credo che avrei desiderato che la fotografia fosse stata scoperta prima della pittura, sicchè noi di questa generazione avessimo potuto avere l'intensa gioja di progredire, mostrando che la fotografia era una cosa buonina nel suo genere, ma che v'era qualcosa di meglio! » « Pensate che l'opera nostra sia al livello della fotografia? » « No, davvero: essa è assai meno esatta. Essa è, meno ancora che la fotografia, un'arte. In verità, voi ed io, che abbiamo parlato tutto questo tempo, mentre il musicista se n'è stato seduto in silenzio, sprofondandosi sempre più nelle poltrona.., l'arti nostre, in confronto della sua, sono scherzi, giochi, assurdità ». Al che il musicista deve venire a rovinare ogni cosa, levandosi a metter fuori una stolida osservazione. L'attore immediatamente grida: « Ma non vedo che questa sia un'osservazione così meravigliosa da parte del rappresentante della sola arte di questo mondo ». Di ciò tutti ridono — il musicista in modo tra lo sbigottito e il compunto. « Mio caro compagno, questo è appunto perchè egli è un musicista. Egli non è nulla all'infuori della sua musica. Egli è, infatti, alcunchè d'inintelligente, eccetto quando parla in note, in toni, e nell'altre cose simili. Egli conosce appena la nostra lingua, conosce appena il nostro mondo, e più il musicista è grande, più questo è in lui notevole: davvero è piuttosto

un brutto segno quando v'incontrate in un compositore intelligente. E quanto al musicista intellettuale, mah, quello vuol dire un altro... Ma non dobbiamo susurrar quel nome qui: egli è oggi così popolare. Che attore sarebbe stato quest'uomo, e che temperamento aveva! Io capisco che si sia affannato tutta la vita per diventare attore, e credo che sarebbe stato un ottimo commediante, mentre invece divenne un musicista... o un autore dramatico? A ogni modo tutto questo diventò un gran successo: un successo di personalità ». « Non fu un successo d'arte? », domanda il musicista. « Ebbene, di quale arte volete parlare? » « Oh, di tutte l'arti combinate insieme » rispond'egli, balordamente, ma con placidità. « Come può esser codesto? Come possono tutte l'arti combinarsi insieme e generare un'arte unica? Ciò può solo produrre un unico bisticcio... un Teatro unico. Le cose che si congiungono insieme lentamente, per legge naturale, possono, nel corso di molti anni o molti secoli, acquistare qualche diritto a chiedere alla Natura di dar un nuovo nome al loro prodotto. Soltanto in questa guisa può esser nata un'arte nuova. Io non credo che l'antica Madre approvi il processo forzato; che se mai ella chiuda gli occhi sopr'esso, ha tosto la sua rivincita: così è delle arti. Non potete mescolarle e proclamare poi che avete creato un'arte nuova. *Se potete trovare in Natura una materia nuova, una che non sia stata ancora mai adoperata dall'uomo per dar forma ai suoi pensieri, allora potete dire che siete sulla strada maestra per ritrovare un'arte nuova. Perchè avete trovato quello, con cui potrete crearla.* Questo dunque soltanto vi rimane da intraprendere. Il Teatro, quale io lo vedo, ha ancora da trovare questa materia ». E qui finisce la loro conversazione.

(Continuazione e fine al prossimo numero)

E. Gordon Craig.

(Traduzione italiana di P. E. G.)

La siesta sulla vasca

In quei meriggi di giugno, Ortensio aveva per costume, dopo colazione, scendere a far la siesta intorno a una vasca ch'era nel mezzo del suo giardino. Nella solitudine campagnola dove ormai s'era ridotto a vivere tra di filosofo e di mezzo giardiniere, era quello l'unico modo che restava a lui, innamorato dell'acqua, di godersi un po' la compagnia di quel caro elemento, verso cui ispasimava tutta la sua natura d'uomo avventuroso ma, per necessità, sedentario. Chè la terra, intorno, per miglia e miglia, arsa e soleggiata, non dava sorgenti nè ruscelli nè acquitrini a ristorare la sua distesa monotona: sì che fu davvero miracolo se, dopo lunghe ricerche sulle colline distanti, aveva potuto Ortensio, con gran spese di scavo e di opere, raccogliere lì quell'acquicella verdastra, ch'era tuttavia sufficiente a rinfrescare le sue poche aiuole e dar forza a uno zampillo di qualche brio, e dimora dignitosa a una brigatella di pescirossi.

Quell'acquettina formava tuttavia la consolazione della solitudine parca e meditativa di Ortensio. Però che ora che l'aveva lì imprigionata, alla mano e in vista da ogni parte della villa, poco gl'importava di non trovarsi sulla riva di un mare vero! Bastava che la sua anima di grande bovarista s'abbandonasse per un istante sulla domestica lagunetta, perchè subito gli entrasse abitatrice di visioni oceaniche, perchè nel croscio dello zampillo sentisse squillare la risata delle cascate equatoriali.

« È il mio piccolo lago di Gennesaret », soleva dire Ortensio mostrando con un sorriso la sua vasca a quei pochi che venivano a visitarlo di tanto in tanto. « E vi fo anch'io le mie pesche miracolose ».

Pesche, si sa, d'idee, d'imagini, giacchè niun appellativo sarebbe parso meno adatto al nostro filosofo che quello di *pescatore d'uomini*, come il buon Simon Pietro.

E qui vorrei diffondermi un poco su alcune idee fondamentali di Ortensio e più propriamente sull'opportunità ch'egli vagheggiava di addditare ai suoi simili una nuova via di felicità, di quella felicità ch'essi, diceva, vanno cercando affannosamente nel sangue, nella contumelia e nell'intrigo. *Bene qui latuit bene vixit*, diceva. In un granello di rena è tutto il deserto, in una foglia tutto l'aspetto della foresta, per chi sa vederceli, diceva questo saggio. Nè essere i fatti o l'idee che van resi immensi, ma l'anima e lo spirito, questi veri creatori d'immensità. Dacchè, poi, gli sembrava ormai dimostrato che fu vano ricercare la felicità attraverso grandiose operazioni d'armi o in effetti di un cannibalismo ciclopico o in diluviante frequenza di commerci o stempiate colleganze di popoli che alla fin fine non approdano che a eccidî, s'avesse ora l'uomo a ricercarsela in un familiare broletto e in pochi palmi di acqua: due cose, assicurava Ortensio, che ci possono riserbare di ben grandi sorprese in fatto di felicità. E *bene qui latuit bene vixit*, concludeva.

Ma a noi, come a chiunque altro, tali idee sanno piuttosto d'un rancido goetiano, di chiuso e balògio. Per cui, sia come non detto, e *revenons à nos moutons*, cioè a Ortensio e alla sua acquicella. Il quale, quel pomeriggio di giugno, se ne stava là badalone, in brettelle, a ninnolarvisi intorno, le mani in saccoccia, fumando la sua pipa di schiuma.

Quelle sieste in sull'acqua che delizia, anche se poca! Gli pareva esser lì a corteggiare una creatura viva e docile, malinconica e contenta. Come si godeva, i pie' nell'erba, ozieggiare alla chiarità spalancata e gioiosa dell'ora

meridiana, obliarsi come un bambino in quel tripudio di moti e vòli etesii sulla vasca e di tutte le trastullevoli faccende delle sue buone creature! In quel momento il giovin sole dava in pieno sull'acqua, inargentava l'ilare zampillo, gittava qua e là l'ombre brevi, ma deliziosamente cupe, de' quattro oleandri che si slanciavano ellenicamente magri da bei vasi in sui canti della vasca, come quattro agili ninfe in uno scatto di danza. Quanto al mostaccio di quel giovin sole, brillante là in mezzo al ballonzolìo del marèggio, faceva l'effetto ad Ortensio di un incandescente e palpitante astro che ardesse sott'acqua. Quando a quando un'ala di vento veniva a sorradere l'acqua e allora luminelli si suscitavano e si sparpagliavano, volando a frotte per tutta la distesa come un branco di luci vive ed animate, finchè si smagliavano contro gli orli della vasca dove le notonette diguazzavano fin dal mattino, in frotte beate, con gioia diluviale.

Altri abitatori della vasca su cui lo sguardo d'Ortensio indugiò da amoroso padrone erano la brigatella de' pescirossi che girandolavano per l'acqua discorrendo fra loro con le code, tutt'in pace, come una comitiva di compari lunedianti, e due cespuglietti di *ninfea alba* che, da un cesto immerso nell'acqua, facevano fiorire alla superficie il queto tripudio delle loro larghe foglie a cuore e de' fiori carnosi, stellanti, d'un bianco puro.

Qui Ortensio provò una chiara gioia. Ninfea, il più bello e naturale ornamento dell'acqua! Si poteva imaginare forma di fiore più molle e ondosa di te, ninfea, più nitida e tranquilla, compagna più adatta alla solitudine d'uno stagno, alla fantasticheria d'un poeta? E si chinava sui fiori che ridevano tutti aperti alla luce tra le tumide foglie peltate, contemplandoli con beatitudine piena di tenerezza.

Ma in questo punto, per certa naturale trafila d'idee, venne in mente a Ortensio la commozione che aveva provato alcuni giorni prima leggendo in un vecchio manuale di botanica la descrizione della più bella di tutte le piante

d'acqua, la *Victoria Regia*. Di quella ninfàcea, vi si diceva fra l'altro, gli esemplari erano rarissimi pel mondo. Si richiedeva allo sviluppo della sua gentilissima vita estrema assiduità e ingegno di cure, e una temperatura d'acqua che fosse costantemente tropicale. Prodotto di laboratori botanici raffinati, rarità di serre lautamente dotate. Ma se la pianta era rarissima, il suo fiore era addirittura un miracolo, qualcosa come un'apparizione divina sulla terra. E qui ricordava Ortensio che allorquando, nel 1851, entro la vasca d'una serra di Amburgo apparve il primo bocciolo europeo di questa ninfea, un'orchestra colà raccolta intonò una sinfonia di Beethoven per glorificarne l'apparimento alla folla che ansiosa gremiva la serra, e che, aprendosi il fiore, salve d'artiglieria dal porto propagarono per tutta la città l'annuncio del grazioso prodigio.

Ah, che spirituale finezza di costume, pensava Ortensio, che leggiadria di vita doveva dominare a quei tempi in cui tutta una città si curvava trepidante su l'aprirsi d'una corolla! Ed ora, umanità, che se' tu divenuta? Quanto scaduta da jeri! Altro che fiori da celebrare a suon di musiche e cannoni. Volgarità, Ignoranza, Noia ti cingono, o terra, come tempestosa nube, e le tue artiglierie e orchestre non tuonano che pel macello o il fox-trott.

E qui, quasi per intima rabbia contro questi tempacci biechi nei quali si ritrovava a vivere egli uomo bucolico, veduto un bel lombrico che veniva innanzi, lotto lotto, sul viale, lo tirò su con la punta d'un fuscello e lo buttò con stizza in mezzo alla brigatella de' pescirossi.

In quel momento aveva voglia di veder morire qualcuno, quell'uomo della natura.

E davvero fu un neroniano vedere!

Il poverello verme non aveva ancora toccato fondo che un pesce arrivò e lo addentò a mezzo il corpo, poi se lo imboccava e volava via con quello per l'acqua come un signore che pareva s'avesse in bocca due nastri da festa: e gli dava strappate ora a destra ora a sinistra per rom-

perlo e per sfuggire i compagni che, invidiosi, gli erano intorno e lo braccheggiavano da tutte le parti. Ma poi, mezzo ingozzato, lo rivomitava fuori. E il povero lombrico allora a calar giù lento, torcendosi e formando lì sullo sfondo verde dell'acqua geroglifici di spasimo che parevano, Ortensio pensava, bei svolazzi di penna sotto la firma d'un ragioniere calligrafo.

Aveva voglia di veder morire qualcuno, quell'uomo della natura.

E allora altro pesce arrivava e lo pinzava e se l'imboccava e via anch'egli, glorioso, per l'acque co' suoi nastri. Ma poi lo lasciava, e quello giù al fondo... E un altro sopravveniva, e mai non aveva sosta la fatica e lo stile della strage.

Qui il cervello d'Ortensio s'era come arroventato a foco. Ferveva tutto di libidinoso piacere. Quell'uomo bucolico che aveva ormai perduto fede nella vita e nella dignità dell'uomo, godeva vederlo morire quel poverello verme sotto i morsi che lo sbranavano oncia a oncia e che (dicono gli annegati) sieno i più terribili di tutti. E si ritrovava a pensare, con raffinata ironia, che se un dì o l'altro egli, Ortensio, avesse a dar nella galera, il che, oggidì, è possibile per tutti, massime per i ritirati dal mondo come lui (*bene qui latuit bene vixit!*) sarebbe stato quello assai buon argomento nelle mani del Pubblico Ministero per dimostrare la congenita tendenza omicidiaria di Ortensio. — Vedete, signori giurati, — tonerebbe l'Orator della Legge — fin d'allora quest'uomo godeva neronianamente a veder morire un povero lombrico sotto i morsi dosati e implacabili de' pescirossi. Tali, signori giurati, gli spassi consueti di questo delinquente cerebrale che le cronache s'affannano a dipingerci amante della solitudine e innamorato della natura! Come non dedurne che in tanta insensibilità covasse la fonte de' più spaventosi delitti?

A questo punto della cogitazione d'Ortensio, laggiù nella vasca il povero lombrico moriva, il poverello verme, con-

teso da cento bocche, si stracciava: e tutti i pesci gli furono addosso, e brandelli n'andarono in bocca ad ognuno.

Buon Ortensio: ora, nella sua ira innocente, poco ei si curava di quel che di malvagio e mostruoso gli serberebbe la vita: ma invece pensava che davvero dev'essere stata una bella festa per quelle miti creature dell'acqua: che laggiù se ne dovrebbero ricordare per un pezzo del lombrico e del suo grasso festino: che l'inverno, quando il cibo sarebbe scarso e l'uggia di molta nella vasca, se ne farebbe un gran parlare e sussurrare per tutti i ritrovi di quei cari pescirossi.

— Del resto, — concludeva Ortensio, rincasando, quasi per scusare alla coscenza quella sua prima e vera crudeltà — tutta Natura è ammazzamento, e io fo' del mio meglio per seguire con dignità i suoi corsi.

Carlo Linati.

DISCUSSIONE SU PASCOLI

ARDENGO SOFFICI.

Al tempo della mia adolescenza, quando il primo *Marzocco* ebbe fra gli altri meriti quello di far conoscere la poesia di Giovanni Pascoli, io vidi in essa nuove e straordinarie bellezze. Era per me un mondo sconosciuto di gemmanti primaverilità, di casalinghe dolcezze, di stupefacenti profondità.

Mi ricordo ancora di squisite emozioni provate leggendo per esempio la *Digitale purpurea, Il mendico, Le Rane*... Specialmente fui impressionato da certe coloriture d'oro e di celeste che trovai nel *Soldato di Borgo San Pietro* (è questo il titolo esatto?), da certe musiche, da certi profumi d'erbe rustiche e solitarie, che emanavano dalla pagina scritta come da una campagna familiare e diletta.

Per me che uscivo fresco fresco dalla frequentazione corroborante dei nostri grandi, da Dante a Leopardi, la poesia di Pascoli era insomma la vera, grande poesia moderna. E credo che quasi tutti quelli della mia generazione dovettero pensarla come me.

Più tardi, però, scopersi altro mondo, ebbi altre esperienze, mi scaltrii nella disciplina, lo spirito critico si svegliò, e il buon Pascoli non ci fece certo un guadagno. Molte cose, in lui, che mi erano parse soavi mi divennero siroppose, altre che avevo preso per intimità genuine mi si rivelarono mere artificiosità, quello che mi era sembrato profondo mi fece l'effetto contrario: mi ebbe l'aria del luogo comune.

Fui urtato come tutti dal tenerume sentimentale; e più ancora dalla leziosaggine di tutti quei suoi *cilp, cilp, gre, gre, don don*, e *chiu* e *francescomio*, i quali dovevano poi formare la più solida base di una audace scuola poetica, come ognuno sa!

Di modo che, oggi come oggi, s'io dovessi analizzare criticamente l'opera di quel poeta, credo che la mia conclusione so-

migliorebbe molto a quella di Benedetto Croce. Il quale, però, non ha forse mai avuto un'impressione paragonabile alla mia giovanile, se può essere così spietato.

Io invece non saprei decidermi ad esser severo fino a quel segno senza sentir protestare quel vecchio me, che probabilmente ha torto, ma fu pure una realtà cha a dispetto di tutto ha per me ancora il suo peso.

Insomma, io credo che sia pericoloso pigliare verso l'opera di Giovanni Pascoli un'attitudine troppo brusca. C'è da essere ingiusti con troppa facilità e senza profitto per nessuno. E che la verità sia appunto in questa sospensione di giudizio.

Perchè, siamo chiari! Dire che Pascoli è un gran poeta non si può. Ma dire che è un poetucolo qualunque, si può, in coscienza?

E dire che è un poeta mediocre? Non mi pare che si possa neanche questo.

Un mezzo ci sarebbe per tagliar le corna al toro.

Con certi amici si era una volta iniziato un metodo critico che consisteva nell'assegnare a ogni artista punti come fanno i maestri a scuola. Dando 10 a Dante, 0 a Panzacchi, 9 a Leopardi, 1 Fogazzaro, ecc.

Mi pare che con questo sistema si potrebbe dar 6 a Pascoli, e farla finita.

PIERO MISCIATTELLI.

I poeti veramente immortali appaiono anzi tutto, e sempre, agli occhi dei mortali, quasi gigantesche coscienze dell'umanità. L'opera loro è una somma lirica d'idee, di sentimenti, di simboli, fatta viva dall'esperienza della mente e del cuore nel duro travaglio dell'arte affinato dalla sensibilità, e nella quale si rispecchia una concezione organica dell'universo. Può essere quella di Virgilio o di Dante o del Leopardi: nè importa che voi simpatizziate intellettualmente per l'una più che per l'altra; ma l'una o l'altra, quando aprite il libro d'uno di questi poeti immortali, e v'immergete ne l'onda del suo canto, vi domina subito quasi forza misteriosa, s'impossessa di voi così perfettamente, che, per virtù dell'arte, provate la sensazione della schiavitù spirituale, ritrovandovi nel mondo d'un'intelligenza divina. Debbo dire che non ho mai provata questa sensazione dopo aver percorsa l'opera di Giovanni Pascoli?

Il Pascoli ebbe un'anima squisitamente lirica, ma come altri poeti che non furono nè sono immortali. Egli non conobbe l'assoluta bellezza d'una grande idea direttrice della vita. Si cullò ne l'oceano delle sensazioni; visse d'una vita marginale. Come un fanciullo, si offerse ingenuo e sincero al soffio di tutte le lusinghe che gli venivano dai grandi maestri. Si assise al banchetto dei poeti greci e latini e favellò con essi, ma non col fervore del Leopardi, imbevendosi dello spirito classico; anche nei « Poemi Conviviali » egli resta un romantico. L'animo suo pareva naturalmente disposto ad accogliere le semplici parole della verità evangelica: ma non si lasciò investire dalla fiamma mistica che fece grande il Manzoni. Nella commozione evangelico-sociale del Pascoli avvertite la mediocrità della religione laica democratica e borghese di molti suoi contemporanei. E si comprende come quest'uomo devoto ad un indefinibile umanitarismo, incapace di forti odi e di forti amori, esteta dolce e tranquillo, spirito agnostico ed acattolico, dolorante in perpetue incertezze che si riflettono perfino in certe caratteristiche esitazioni verbali del suo stile, in quei movimenti contraddittori della psiche, a lui familiari, quando volle accostarsi a Dante non vedesse nel mondo della Commedia che un'oscura dottrina esoterica, la quale non ha nulla di comune con l'intimo pensiero dell'Alighieri, nè col simbolismo medioevale.

Ricco di tanti doni della natura, di così varie possibilità sensitive e di rare virtù stilistiche, povero ci appare, questo poeta, di quella suprema forza morale, di quella passione ideale o sensuale che possiede infallibilmente un uomo, un artista di genio.

Se io dovessi immaginarmi il Pascoli, che fu innamorato di Cristo e di Omero come delle « Myricae » e della sua Mariù, lo rappresenterei volentieri, chiuso nella piccola casa campestre, ne l'atto di contemplare nello specchio creato dalle sue parole, la vanità delle mutevoli illusioni.

LUIGI PIETROBONO.

IL BOLIDE.

Quel che io senta della poesia del Pascoli i pochi che mi conoscono lo sanno già, e a nulla servirebbe ripeterlo, se non forse a farmi classificar di nuovo, se non proprio fra gl' idioti, certo fra i troppo semplici ammiratori di lui. Non mi lusinga.

Perciò, mentre i critici, di cui le patrie lettere han dovizia grande, si aiutano a recitare, con un pochino di bene, un monte di male del mio poeta, parendomi anche questo un modo come un altro di partecipare, sia pure per via indiretta, al *referendum* de *La Ronda,* torno al mio mestiere di commentatore e mi provo ad esporre uno de' canti più caratteristici dell'arte e della poesia pascoliana, *Il bolide,* penultimo di quella breve corona di liriche che col titolo: *Il ritorno a San Mauro,* chiudono il volume dei *Canti di Castelvecchio.*

Chi, curioso di siffatte ricerche, si ponesse in animo di scoprire come nascesse nel poeta l'idea di cantare il suo ritorno al « dolce paese lontano », potrebbe senza dubbio additarne il germe in parecchie delle poesie precedenti e, insieme con *Romagna* e *Il passato* di *Myricae,* citare quasi tutte le altre ritraenti il loro motivo dai ricordi familiari del Pascoli, non esclusi i cinque sonetti del *Colloquio;* ma la sua enumerazione quanto più accurata, e tanto più apparirebbe superflua. La fonte viva e perenne dei canti del *Ritorno* il poeta l'aveva nell'anima, non sazio mai di conversar co' suoi morti. Vissuto sempre per loro e con loro, il figurar di recarsi in pietoso pellegrinaggio al nido delle sue memorie più care, non poteva non riuscirgli la cosa più naturale del mondo. Bastava allentare il freno al suo desiderio.

Immaginò infatti d'esserci tornato davvero, e con tanta vivezza che a nessuno, il quale abbia letto quei canti, sarà venuto mai in mente di dubitarne. Ma il vero si è che

il paese ove, andando, ci accompagna
l'azzurra vision di San Marino,

si dovette contentare di rivederlo solamente in sogno. Non fu così del suo dolore. Quantunque soltanto immaginato, quel viaggio lo gitta via via in una tristezza calma e profonda. A ogni passo che muove, è un risorgere di ricordi; e a ogni ricordo un sanguinar delle vecchie ferite, non rimarginate mai del tutto. Pure va avanti un giorno intero, un lungo giorno, e non cede, e combatte fino alla fine, nella illusione di rendere qualche palpito di vita a coloro che amò. Ma per tentar che faccia, attorno e dentro sè non vede che nero; sicchè, alla fine del suo pellegrinare, la notte, che scende sulla terra, scende anche sulla sua anima. *Tutto annerò.* Non le vie, le siepi, gli alberi e i campi soltanto, ma *tutto,* anche quel fioco riverberio di speranza, alimentato da una grande passione e dall'ardore della fantasia.

Stretto a ogni lato dalla tenebra, solo com'è, un poco si spaura; e, davanti al sorgere improvviso di quella fredda e vaga immagine di morte, leva istintivamente lo sguardo al cielo, in cerca di luce. Il cielo brillava, infatti, ma *in alto in alto;* mentre l'insidia poteva essere davanti a lui, alle spalle, vicina. E non meno istintivamente, per liberarsi da quel sottile tremore che lo invade, si volge a cercar qualcosa che venga a fargli compagnia, a distrarlo. E la mente gli corre a quello che sente di più vivo e più simile a sè, al piccolo torrente Rio Salto, in via anche lui, anche lui in cerca di qualcosa che non si trova mai, sotto quel cielo lontano, silenzioso, inaccessibile. Ma il mormorar delle onde di Rio Salto non giungeva a' suoi orecchi; gli giungono solo le rauche grida delle rane, simili in lontananza a « lo strepere nero d'un treno che va »; e, poichè non trova nulla di meglio, si attacca ad esse, tentando perfino, a vincere quel senso d'impaurimento che lo turba, di abbozzare un sorriso a spese loro, rassomigliandole a cantonieri, messi lì a gridar l'arrivo dell'acqua ai poderi e ai maceratori della canapa.

Tutto annerò. Brillava, in alto in alto,
il cielo azzurro. In via con me non c'eri,
in lontananza, se non tu, Rio Salto.
Io non t'udiva: udivo i cantonieri
tuoi, le rane, gridar rauche l'arrivo
d'acqua, sempre acqua, a maceri e poderi.

A nessuno parrà, spero, che, per non aver saputo resistere alla smania congenita di rifar il verso alle rane, ci distragga con l'accessorio dal principale. Quell'appigliarsi alla prima voce di vita che gli occorra traverso la notte oscura, quel ripeterla, prolungarla e ingegnarsi di trarne possibilmente materia di un sorriso, che gli sia testimonianza della paura che non c'è, sono perfettamente a posto. Ne' suoi panni tutti avremmo sentito alla stessa maniera. Ma appunto perchè sente così, gli accade di risuscitare involontariamente uno de' ricordi più tragici della sua adolescenza. Per quella medesima via tra i campi, a notte inoltrata, col cuore in sussulto, egli s'era trovato a passare altre volte. A far che? C'è qualcuno a cui piace di foggiarsi un Pascoli piagnucoloso, forse perchè nelle sue poesie si parla spesso di pianto. Io veramente una lagrima di vinto sulle ciglia di lui non l'ho veduta gocciar mai. Fu al contrario un forte, un trionfatore, se ne' suoi versi ci fa assistere di frequente allo spettacolo

più alto e confortante, a quello di una eroica volontà che, comprimendo in sè ogni istinto malvagio, per mezzo di cento rinunzie, arriva ad accettare, e quindi a superare, il dolore e la morte. Di queste sue lotte intime *Il bolide* ci fornisce un saggio.

Già dal 10 agosto del 1867 gli avevano ucciso il padre, il quale con la virtù della passione di lì a poco chiamò a sè la madre, e prima della madre una sorella, e poi un fratello e poi un altro. A un'anima di diversa tempra qualche anno sarebbe bastato a consolarsi e forse ad obliare: a lui invece dopo otto anni e più quel giorno non parve ancora tramontato. E per lungo tempo continuò a pensare che la sua casa fosse il camposanto, « a mezza via tra Savignano e San Mauro », dove erano a dormire i capi più cari della famiglia Andar con loro! Ma come? Gli avevano riferito che gli assassini del padre avessero deliberato di togliere di mezzo anche lui, il meno degli altri rassegnato alla disgrazia. O glielo aveva messo in mente la fantasia, agitata di continuo da quei fantasmi di morte? E per mostrar che non li temeva e nello stesso tempo offrirsi al medesimo fato del padre, a quando a quando, di notte, va per le vie dei campi, aspettando che gl'infami, appiattati dietro qualche siepe, sparino anche su lui a tradimento e lo stendano a terra, nel sangue.

Ricordavo. A' miei venti anni, mal vivo,
pensai tramata anche per me la morte
nel sangue. E, solo, a notte alta, venivo
per questa via, dove tra l'ombre smorte
era il nemico, forse. Io lento lento
passava e il cuore dentro battea forte.
Ma colui non vedrebbe il mio spavento,
sebben tremassi all'improvviso svolo
d'una lucciola, a un sibilo di vento:
lento lento passavo: e il cuore a volo
andava avanti. E che dunque? Uno schianto;
e su la strada rantolerei...

Non un accento superfluo. Le circostanze si svolgono l'una dall'altra, naturalmente, e a ognuna di esse lo stato d'animo del poeta si determina più chiaro, preciso. La collocazione delle parole, come il procedere per incisi, è semplice e sapiente a un tempo: ritrae perfettamente l'angoscia che l'opprime. Quel *nel sangue*, detto al principio del verso, quando il periodo sembrava finito, sorprende e sgomenta. Il contrasto tra la paura, che

avrebbe voluto corresse, e l'orgoglio, che gli comanda di non apparir vile, è reso con la massima efficacia. Il battere forte e affrettato del cuore riecheggia nella fattura originale del verso, accentuato anche sulla nona. La ripetizione: *lento lento passava*, è reclamata dalla coscienza dello sforzo durato nel porre un freno a' suoi piedi. La domanda che rivolge a se stesso: *E che dunque?*, nella sua nuda rapidità rappresenta al vivo il momento in cui « la tema si volge in disio », e ci risolviamo a renderci ben conto del pericolo che ci sovrasta, se non sia forse meno spaventoso di quel che sembra. Tutto dunque giustamente osservato e giustamente ritratto; a tal segno che un critico, poco facile agli entusiasmi, il Thovez, è costretto ad esclamare: « Perfetta è fin qui (fino al punto su riferito) la rappresentazione dell'ansia mortale ». Se non che, subito dopo, scopre che il Pascoli sciupa la bellezza della sua creazione, perchè, avendo bisogno, a suo parere, di una rima in *olo*, al *rantolerei* fa seguire un *solo*, « perfettamente superfluo »:

e su la strada rantolerei, solo...

Senza dubbio: « i versi precedenti ci han fatto sapere che egli era solo, e i nostri occhi già lo immaginano tale, steso sul terreno »; e perciò concedo che si sarebbe potuto anche risparmiare, perchè facile a sottintendere. Ma considerate. Andar soli per un buio viottolo di campagna, oppressi, sia pure, da un fantasma terrificante, non è la stessa cosa che esser caduti a terra, feriti a morte da un colpo di fucile. La scena muta. Quel che prima si paventava soltanto, ora è accaduto; e ora si tratta di morire, e di morir non confortati da nessuno. L'abbandono, la solitudine prende un altro aspetto, diventa senza confronto più dolorosa. Sicchè, concedendo che di quel *solo* si poteva far a meno (vi siete mai provati ad applicar questo criterio?), non si concede che sia ozioso e che distraendo « la mente del poeta dalla sensazione reale e diretta, gli suggerisce un ricamo, un ricamo sentimentale, gentile, ingegnoso, ma un ricamo »:

no, non solo! Lì presso è il camposanto
con la sua fioca lampada di vita.
Accorrerebbe la mia madre in pianto.

« Si può giurare, continua lo stesso critico, che l'adolescente tremante per l'ansia di una fucilata e già vedente se stesso rantolante sul terreno, non pensò punto alla madre morta ».

Ma no, il bravo Thovez non si è reso ben conto della situazione del poeta. Di notte, per quella via, con quelle immaginazioni, egli ci andava proprio per tornare a coloro che amava especialmente alla mamma. Come dunque non pensare a lei nel momento in cui stava per ritrovarla? non vederla china su lui, a esplorare la sua ferita? Era inevitabile. Onde l'accorrere della madre non è « un'amplificazione retorica fatta a tavolino.., rampollata dalla mente del letterato », ma richiesta precisamente dall'affetto lirico, dalla commozione di cui il poeta è pieno. Nessuno, che non sia vittima della disperazione e della misantropia, si rassegna a morire lontano dalla vista de' suoi, solo, abbandonato; e tanto meno un giovinetto, che senza la mamma non può e non sa vivere. Tanto è vero che, mancandogli una persona amica da immaginare piangente accanto al proprio letto, il Leopardi si canta la nenia da sè:

ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto.

Il Pascoli fa accorrere la madre, perchè a lui il conforto non può ormai venire se non da quella tomba greggia, tetra, nera, dalla « casa di sua gente, unica ». Per convenire col Thovez bisognerebbe dare un'altra anima, un'altra vita al poeta, e un altro fine; mentre il fine di quelle passeggiate notturne era proprio quello di ricongiungersi a' suoi, che lo aspettavano. E poichè sapeva per prova la tenerezza infinita del cuore materno, sapeva che le sue carezze erano, fin d'allora, così lievi, le sue lagrime così tacite, non suppone, non può supporre che la morte l'abbia cambiata, e le ridice al modo che le aveva descritte altrove, non per aggiungere un pezzo che ha imparato a eseguir da maestro, nè per commovere gli altri, ma per risentir subito la madre, respirare dall'incubo che lo strazia e dare sfogo alla sua emozione. Però s'indugia a colorire la scena che anche al Thovez sembra « gentile, opportuna, patetica », sebbene l'*opportuna* sia scivolata dalla penna per isbaglio, credo.

Accorrerebbe la mia madre in pianto.
Mi sfiorerebbe appena con le dita:
le sue lagrime, come una rugiada
nell'ombra, sentirei su la ferita.
Verranno gli altri, e me di su la strada
porteranno con loro esili gridi
a medicare nella lor contrada,

così soave! dove tu sorridi
eternamente sopra il tuo giaciglio
fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!

Come si capisce che il poeta è giunto là dove desiderava: alla morte! Con lo schianto del fucile ogni ansia è sparita. Ha ritrovato la pace, perchè ha ritrovato le carezze e il tepore di pianto della mamma; e con la madre vengono tutti i suoi morti a prenderlo di su la strada « con loro esili gridi » di ombre, e lo portano

a medicare nella lor contrada.

In un altro questo verso e i precedenti potrebbero essere ricami, virtuosità, bravure: non in lui che di quelle cose vive, e sa come soltanto la morte lo libererà da ogni male, e la invoca. Ma in quel *medicare* c'è anche dell'amarezza; e che perciò? È un'amarezza spiegabilissima, naturale, umana, che vorrebbe nascondere a sè e agli altri con l'espressione: *così soave*, che segue; ma non può, sebbene della madre veda solo il sorriso, i muschi e le erbe che le fan da giaciglio, e tutta la tomba gli faccia l'effetto di un nido. La realtà è più forte di lui. Il poeta cerca le immagini più dolci; quella gli contrappone se stessa nuda. L'una sta al principio, le altre alla fine del suo lungo cammino. Voleva venire alla mamma, e c'è venuto: bisognava riaprire quella tomba, e l'ha riaperta.

Mentre pensavo, e già sentia, sul ciglio
del fosso, nella siepe, oltre un filare
di viti, dietro il grande olmo, un bisbiglio
truce, un lampo, uno scoppio.... ecco scoppiare
e brillare, cadere, esser caduto,
dall'infinito tremolio stellare,
un globo d'oro, che si tuffò muto
nelle campagne, come in nebbie vane,
vano; ed illuminò nel suo minuto
siepi, solchi, capanne, e le fiumane
erranti al buio, e gruppi di foreste,
e bianchi ammassi di città lontane.

Il ciglio del fosso, la siepe, il filare di viti, il grande olmo e tutte le altre circostanze vi sembreranno un po' troppe. — Poteva essere, direte, più sobrio e più rapido. — Ma anche qui si tratta di rivivere in noi l'intuizione del poeta. Son tutte cose, quelle, ch'egli porta profondamente impresse, perchè tutte presero parte,

diciamo così, alla morte del padre; e non può non rivederle a una a una, intanto che immagina di dover morire lì, sopra il ciglio del fosso di Gualdo, come il padre, quando gli assassini sbucarono di dietro al grande olmo, passarono il filare delle viti e spararono nascosti dalla siepe. Aggiungete poi che tutti quei particolari, incalzandosi l'un l'altro, ci stillano nelle vene una specie di dolorosa trepidazione. Non sappiamo dove vogliano riuscire, e li seguiamo ansanti. Quand'ecco scendere improvviso, terribile, fulmineo il *bolide,* di cui forse c'eravamo dimenticati. A uccidere o a illuminare ogni cosa? Non sappiamo. Sappiamo solo che la descrizione del poeta è mirabile di verità, d'impeto, di contrasti di luci e di ombre. Il brillare istantaneo di quel frammento di cielo gli ha rischiarata per sempre la scena di un istante. Il rilievo che ricevono le siepi, i solchi, i fiumi e i « bianchi ammassi di città lontane » vi stupisce; ma è così. Per coglierlo ci voleva la sensibilità straordinaria di un occhio di poeta, e il Pascoli l'ha colto. Ma mentre per la pietà delle scene precedenti avevamo dimenticato il bolide, ora per la gran vivezza di queste si corre il rischio di dimenticare le prime. Sarebbe un danno. Le due scene devono correre parallele, come al poeta le imposero la realtà e l'arte, per salire d'un colpo dalla meditazione della morte del poeta e de' suoi alla contemplazione della morte del tutto.

Quel bolide che là, « dall'infinito tremolio stellare », dove son zuffe e morti come tra noi, simile a palla di cannone, nella notte oscura, viene, sembra, a subissar la terra, non era stato lanciato, no, da nessun nemico. Obbediva alla sua legge: a quella, rispondono i fisici, della gravità o dell'attrazione. Chiamatela come vi aggrada, insinua il poeta; ma io direi si dovesse più veramente chiamar legge di morte. E voi, uomini, pensate ancora ad appostare l'altro uomo e a colpirlo con i vostri moschetti? Il bagliore del bolide illumina a un tratto il mistero dell'essere, e ognuno intuisce da sè, con la grandiosità della scena, la profondità dell'insegnamento che ne deriva. Ma il poeta non lo esprime, e fa bene. Egli significa ciò che sentì in quel momento. Quasi rapito fuori di sè, manda un grido, una voce; ma nessuno gli risponde: è più solo di prima. Il bolide gli ha fatto uscir di mente i casi piccoli degli uomini e lo ha posto alla presenza del destino eterno, dandogli la sensazione di andar errando, sperduto e solo per una stella, in mezzo alle stelle.

Gridai, rapito sopra me: Vedeste?
Ma non v'era che il cielo alto e sereno.
Non ombra d'uomo, non rumor di péste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle: il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi parea terreno.
E la Terra sentii nell'universo.
Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella.
E mi vidi quaggiù piccolo e sperso
errare, tra le stelle, in una stella.

« Qui, ripiglia il Thovez, la rappresentazione è semplice, rapida, immediata, senza traslati, senza ricami sentimentali o ideologici... Il cielo *pieno di grandi stelle:* ecco tutto ». Avrebbe potuto deviare, far riflessioni, ricorrere a fioriture; ma « per fortuna sua se n'è astenuto. Ed ha toccato il sublime. Perchè? Perchè sublime fu il suo sentimento reale... ci commuove, perchè è poesia di sostanza ». E sta bene. Ma di poesia di sostanza nel Pascoli ce n'è tanta. Lasciamo giudicare con più serenità a quelli che verranno dopo.

INCONTRI E SCONTRI

DICHIARAZIONE DEL NOSTRO ORGOGLIO E MINORI CONSIDERAZIONI.

Farsi un merito del lavoro, è un'idea da poltroni soltanto. Fin qui siamo d'accordo. Oggi, che tutte le categorie d'uomini si vanno ingaglioffando in questa nuova pedanteria, non vi mancheranno gli intellettuali. In fatto d'intellettuali, noi non siamo competenti. In fatto d'arte, ci pare che la sua giustificazione sociale, a parte che il tipo di lavoro dell'artista non sia riducibile al criterio delle otto ore, sia da cercare se mai in una superiore forma di ozio e di diletto. Non si dà nobiltà e decoro di costumi senza giochi. Lo seppero i greci, e i romani l'impararono in ritardo e forse in parte troppo tardi.

Lo scrittore moderno, disgraziato, ci tiene a spargere di sè una figura quasi apostolica di faticoso gestante. In fondo, questo industriale ambizioso, si vergogna di sè e del suo mestiere di fronte agli uomini che fan moneta e rumore, che fanno stato. La letteratura conduce a tutto, pur di saperla abbandonare a tempo, — *parole de traître,* commentò Baudelaire. Adesso, caso più scabroso, egli avrà da vergognarsi di fronte al popolo. Per i borghesi, aveva trovato un metodo suggestivo, per mezzo di fotografie, interviste, confidenze, indiscrezioni degli amici, soffietti, stagioni di cura, mari e monti. S'avrebbe a male, chi non gli chiedesse: È venuto a riposarsi? — Son venuto a riposarmi. — C'era andato per sentirselo chiedere!

Sciagurato!

Ma di fronte al popolo, così disastrosamente di buona fede e poco sottilizzatore, non sa ancora che partito prendere. Si potrebbe per altro tentar di corromperlo, rimbecillirlo e imborghe-

sirlo, in arte, come si è fatto della borghesia. Gli strumenti non mancano.

Fatica, pericolo e dignità del lavoro d'arte, li fà di essere esso irremissibile; che per sè è soltanto gioia, soddisfazione e benessere. E il riposo non può ad altro servire che a far sentire la stanchezza e la doglia.

Se l'uomo diffidasse delle sue virtù, non troverebbe più da compiacersi di sè, e sarebbe sempre una grandissima salute. Se le virtù valessero soltanto a tacito compenso di altrettanti vizii, sarebbe ancora astuzia perdonata; ma sono ordinata difesa di un vizio, quasi sempre; sono la veste pubblica del vizio segreto. Certe laboriosità difendono una vile sedentarietà e un rifiuto ostinato di guardar se stessi; certe tenacie difendono una confitta e disperata stanchezza. Finchè tutto si annulla e si sublima in necessità, ma non sarà una necessità compiaciuta e sorridente.

Anche a noi è accaduto di reclamare, più o meno ipocritamente, anche in quest'anno che prenderà nome dalla *Ronda*, o malvagi, che ci venisse riconosciuto almeno il lavoro che dimostrano le nostre pagine. Avremmo dovuto rammentare il precetto che il lavoro, quanto più c'è, tanto meno si fa scorgere. Ma quando c'è per aria la febbre spagnola, come si fa a non prendere neppure il raffredore? Non sembra forse, ma siamo sensibilissimi a febbri ed epidemie.

Non conta il lavoro; queste sono, qual che sia la loro autorità pubblica odierna, pessime mitologie moraleggianti, fissazioni astratte di salariati ingenui, di filosofastri illuminati e di politicanti agitati. Contano e vengono riconosciuti i fatti, ossia i proventi di utile, di conoscenza e soddisfazione, e di ordine. Il mondo sa ed è onesto in quel che chiede. Il mondo è giusto al punto da risparmiarci ogni obbligo di gratitudine. Ed è altrettanto difficile definire quel che sia la produzione, quanto i mezzi per non disturbarla e per stimolarla, quanto che sia lavoro.

Lavorare molto, per un artista, può significare abuso inquieto, testardo, dannosissimo e diffuso, di un'ebrezza; e di non saper resistere fino a maturanza e spoglio, quanto occorre, alla noia, al languore ed agli smarrimenti della gestazione; ciò che produce, se ostetricia non mente, aborti e feti. E son proprio gli artisti più confusi e peggio riusciti a parlare e proporre metodi di lavoro, assiduità personalissime, igieni, castità, esperienze speciali. Gli altri, ufficialmente han sempre fatto mostra di occuparsi di tutt'altre cose; Petrarca, per esempio, delle opere latine; quando non hanno lasciato di sè una gloriosa fama di fannulloni e di disordinati. Ma Lord Byron parlava molto delle sue ispira-

zioni e meditazioni, e Balzac lavorava e professava un vero apparato scenico e fin gastronomico di lavoro. La carne, insidiosa generatrice, non si sa mai in quanti modi possa domandare di essere trattata, e guai se non si accende.

Certe fughe, le più vili ed ignobili, davanti al lavoro, inclineremmo a crederle un segno, purtroppo non infallibile, ma indispensabile. Il lavoro d'arte è cosa grave, peritosa e vergognosa; va fatta di nascosto. Ma l'uomo, che è arrivato a non vergognarsi di mangiare in faccia ai propri simili, arriverà a fare anche all'amore; sia chiaro in ogni modo, per gli adoratori di Paradisi Terrestri, che noi siamo gente irrevocabilmente vestita.

Ci fanno ridere perciò quelli che deprecano l'avvento del comunismo, quanto quelli che lo promettono, ai fini dell'arte e della coltura. Che volete che faccia una confusione di più?

Presso gli antichi popoli d'Oriente, funzionavano scuole di profeti, e vi si compiva un regolare corso pratico e dottrinale dell'ascesi, del miracolo e della profezia. È lecito supporre che su mille licenziati con lode, si trovasse un Isaia solo, e forse tra i bocciati. Così è per l'arte tra gli artisti. Anzi il profeta, che era oratore e politico, aveva almeno l'immediata certezza di farsi intendere e di agitare; ma l'artista non ha da agitare nessuno, e si può fare intendere solo da menti dove abbia prima creato la calma, la quiete ed il disinteresse.

Non vogliamo eccedere in pessimismo fino a concludere che dunque da nessuno.

Pubblicare uno scritto, vuol dire averlo tanto maturato, tritato e manipolato, che l'ultimo resto di vita per esso possibile sia quella scialba e stanca che gli può venire dalla vicenda del mondo. A questo punto, di fiducia malgrado la stanchezza, detto scritto viene giudicato, se si può dir così, da qualche bell'umore in vena, da qualche lettore di forse tre pagine su dieci, da quattro irreparabili pedanti, da molti malintenzionati. Il solito impenitente domanderà dov'è la gloria. Quando vengono i fedeli; ma perchè, intorno a questi, vorremmo turbare dei candori? L'ambiente proprio di nascita dell'arte, non illudetevi, è universal seccaggine, tristizia e trucco.

Abbiamo disegnato un processo storico, ma non vorremmo per nulla al mondo non che offendere neppur turbare i generosi, gli intelligenti e i discreti, anzi tanto più li ammiriamo e rispettiamo, quanti meno e separati e sperduti sono; come noi, vorremmo dire qualche volta, se l'orgoglio non ci inibisse fino l'apparenza della lamentazione.

L'artista non sarà, come fatto pubblico, riconosciuto, se non

per mezzo ed attraverso equivoci abusati e una sua semplice astuzia, che un Dio misericordioso ha dato anche a lui, perchè possa campar la vita e salvare la sua arte, anche, facciamo l'ipotesi, in regime comunista. Non la salva perfino in questo? E potete figurarvi per l'arte che possa andare peggio di così? E finalmente noi personalmente siamo portati a giudicare che la vita ci tratta e ci ha trattato sempre troppo bene, se mai. No, non saremo noi a proporre il sindacato degli intellettuali nè reazioni poliziesche a favor dell'arte.

Nel secolo scorso, sulla prima metà, agitata, catastrofica, rivoluzionaria e militare, anarchica e cesariana, corrotta e bigotta, tra infinite difficoltà e persecuzioni e ingratezze, sono nati grandi artisti e grandi tradizioni, in Italia, in Germania, in Francia e in Inghilterra. Nella seconda metà, facile, ricca, pacifica, liberale, onesta e virtuosa come sanno esserlo solo i pacifici ed i pasciuti, disposta e volenterosa verso l'arte e gli artisti come ci sono state poche età, nel medesimo Occidente sono nati soltanto artisti di second'ordine, decoratori, dilettanti, ornatori, sensuali e magari predicatori. In quanto a tradizioni, non ne parliamo. In Germania anzi si praticò un vero larghissimo metodo di allevamento intensivo ed estensivo. Dev'essere stata la nazione che stette peggio a artisti. E la Francia, nella quale, col Secondo Impero e la sconfitta si prolungarono le condizioni della prima metà, produsse meglio delle altre.

Sarebbe contradditorio e troppo spaventoso concludere; quando non fosse ringraziando la sorte della difficoltà dei tempi che ci ha dato, e sperando che per noi, come per altri, non siano arrivati invano o troppo tardi. Oh, oh, che orgoglio, sento già dire di questo nostro sentimento dolce amaro.

Lasciamo andare questi sempre vivi che non sanno liberarsi dall'untuosa e indiscreta tentazione di moraleggiare; questi esseri in funzione del pulpito, più o meno tarlato, da cui parlano; questi torneadori della pagina, più o meno confusa, sulla quale scrivono; questi inciviliti: Questi coglioni, avrebbe detto Leopardi di Tommaseo, se Ranieri non lo correggeva. Secondo noi, la difficoltà di riuscita dell'artista è dovuta a un fatto di natura morale, che ciascuno può riconoscere, per quanto poco e vinto, in se stesso. Esteticamente, il più grande è il più chiaro e il più comprensibile a tutti; da ciò le postume meraviglie e gli ingenui sdegni dei posteri sulle vite degli artisti. Ma, a parte la lenta difficoltà di creare un qualunque fatto, esiste una scura inquietudine e ripugnanza, un disturbo, ad ammettere non dico la grandezza, ma la vita, la riuscita, la felicità del contemporaneo, del com-

pagno; anzi la sola possibilità. Dire invidia, sarebbe fare il caso troppo semplice e facile da vincere. Dunque è da esaminare se l'incoraggiamento all'arte ed alla coltura, aumentando il numero dei mancati, degli ambiziosi e dei delusi, dei dilettanti, dei superstiziosi e degli intolleranti, non aumenti i disturbati, i difficili, e le noie degli artisti; mentre è ben certo che di artisti non ne fa nascere nemmeno uno.

Insomma, non vogliamo parer d'incoraggiare una razionale persecuzione degli artisti. Ambiente ideale dell'arte sarebbe quello di una ideale Restaurazione, virile, esperto, serio, lieto, dignitoso, poco parolaio, che le lasci i suoi meriti quanto i suoi limiti, che, se non la avversa non l'adori neppure, e se non le è sordo non se ne faccia imbriacare; così non la confonderebbe nè la frastornerebbe. Essendo ormai lontano e giuntoci idealizzato, possiamo immaginarci tale il secolo di Augusto.

Fino ad ora i poteri pubblici si erano contentati di un'arte ufficiale, che quando Fidia sopraintese alla fabbrica del Partenone, per quanto sia morto democraticamente diffamato in prigione, e Michelangiolo a quella della Cupola, malgrado la tragedia della sepoltura di Giulio, aveva mostrato qualche buona possibilità. Alla felicità dell'uomo, poveraccio, mancava l'arte di stato. Esisteva in Cina, ma la Cina ed altre favole d'Estremo Oriente non contano. La felicità dell'uomo si è tentato di farla, una volta ancora, in Russia, e le favole di Russia, per tutti i gusti, oggi contano molto. Pare che dunque vi si sia data opera all'arte di stato, o almeno a un'arte protetta da una protezione molto premurosa, gelosa, zelante, non vorrei dire neanch'io pelosa. Che poteva nascere? Qualcosa di un valore uguale ai nostri patrii monumenti. Vi sono stati, si dice, dei predicatori futuristi detti « maestri di vita ». Conoscendo la farragine moral-sociale e la capacità slava di entusiasmi sbagliati, non paiono impossibili nè difficili da figurarceli. Adesso dicono che ci sono dei poeti i quali celebrano le macchine e il meccanismo, in modo decadente e futurista, con un intento, un sottinteso e qualche clausola apologetica del comunismo, ideal meccanismo umano. Ci dispiacerebbe per il comunismo, ma, *salus ab inimicis,* possiamo offrirgli un buon argomento, che non piacerà agli intellettuali sovversivi. Una teoria politica ed un regime non scapitano delle apologie dei cattivi poeti più che non profittino, forse, di quelle dei buoni. Ma, se questa povertà della poesia russa non ci prova nulla contro il comunismo, ci conferma, se ce ne fosse bisogno, nell'idea che l'arte si giovi di costumi posati e maturi, di governi stabili, vecchi e destinati ad invecchiare; e che le epoche entusiaste, novatrici,

sensibili, millenaristiche, le siano sommamente infeste. Non ci sarebbe da stare molto allegri, se non riflettessimo che per noi non sono novità alle quali abbiamo aperto gli occhi col 1914. Come gusto ed abito di pensiero ci siamo sempre sentiti strani assai nella Terza Italia, ed anteriori certamente ai moti del '31 ed alle relative barbe. Adesso ci tratteranno di borbonici o di papalini.

Ma che intollerabile orgoglio, sento mormorare di nuovo. Cari Signori, e perfino Amici Cari, noi siamo umili, anzi modesti, che è più difficile, di fronte ad alcuni, assai orgogliosi di fronte ad altri. Cercate gli altri?

È vero che vi sono tali, essere umili o modesti che sia di fronte ai quali, è un grandissimo orgoglio.

*

AMORE O MORTE. — Avendo letto l'articolo di Giovanni Papini che porta questo titolo petrarchesco e leopardiano garibaldizzato, e una corrucciata cronaca musicale di Ildebrando Pizzetti, ritrovatosi cristianesco a un'audizione della *Norma*, mi son dovuto porre questo grave problema: Amo o non amo gli uomini? E ho dovuto rispondere, senza che crollasse nessuna sfera, che veramente io non amo gli uomini, e non mi pare per questo di essere Lucifero. In quanto alla religione, ho riflettuto per la centesima volta colla medesima conclusione, che infine io sono sotto tutti i punti di vista un cattolico, condotto fuori da alcune difficoltà unicamente teologiche; un miscredente, non un eretico. E so che la Chiesa ha per questa sorta di erranti un'antica e saggia e quasi disperata pazienza, se non fosse eretica pravità negar la speranza alla Chiesa. Quanto a me, non so se ci si vorrà credere, non spero nulla. E queste speranze terrene, frenetiche o dogliose, che vedo sorgere attorno, se potessero ispirarmi qualcosa, sarebbe una grande inquietudine. Credo fermamente, e mi par dimostrato, che solo quelli che amano e sperano, fuor del segreto della grazia e della Chiesa, dal quale io sono escluso, solo quelli hanno fatto grandi mali all'umanità. Io non Paolo sono, nè Lenin, e neppure l'on. Bombacci sono. E mi tornano a mente le meraviglie di un giornalista, che Noske, lo spietato repressore, quello al quale scrivono sui muri di Berlino: Guai a te, Noske, cane di sangue, — sia un dichiarato ottimista. E non sono sempre ottimisti i giustizieri e i repressori? Anche Napoleone; e si illustrò alle scalinate di san Rocco, e nel progetto di fondar la pace universale e perpetua, per la quale combatteva. Ma Giulio

Cesare, l'uomo necessario e appassionato, non fu ottimista; nè Ottaviano Augusto, l'uomo moderato e saggio. Ma pare che a costoro sia riserbato il pugnale di qualche Bruto ottimista, oppure la tristezza dell'altro, che disse in morte: Applaudite, amici; è finita la commedia.

E quelli erano i pagani.

I cristiani avrebbero da meditare ed adorare ben altro mistero di sacrificio eterno.

*

Il serpente di mare. — Oggi rammenta una piacevole consuetudine giornalistica, purtroppo da cinque anni disusata, perchè notizie ce n'è anche troppe, pure estive.

Ma le origini del serpente di mare sono incredili. Risalendo attraverso quella geografia delle terre ignote, sul conto delle quali la Chiesa lasciava sbizzarrirsi, come senza conseguenze, la fantasia scienziata e popolare, attraverso la storia naturale simbolica e la pliniana, e l'astronomia favolosa, torniamo, col serpente di mare, ai tempi che l'ario scoprì e riflettè al ritorno del sole e delle stagioni, e all'uscita dal Caos. Il serpente di mare ebbe nascita nelle cosmogonie e nelle lotte tra Terra e Cielo, Giove e Titani, Luce e Tenebre, nei Diluvii e nelle Conflagrazioni. Ha che vedere nei viaggi e nelle battaglie di Bacco, d'Ercole e degli Eroi, è parente dei Mostri divini ed atroci, vinti e passati nei culti bestiali e tra le costellazioni. In quei tempi fasciava la Terra.

Misterioso e sublime è che l'uomo, a partire il cielo e le stagioni, a distinguere le costellazioni, in fin dei conti a fare il calendario, abbia dovuto, là in quelle regioni dove passarono poi i turchi e la sabbia, sotto quegli incorruttibili e quindi sterili climi, orgiare di fantasia, di sangue e di fatiche e di secoli.

Sublime e misterioso è il potere discrezionale che ci è dato su quei secoli, quando li riassumiamo in un calendario, in qualche favola da mettere in musica, in un serpente di mare.

Vogliamo conchiudere utilmente. Sempre scherzare non sta bene. La coltura ha una storia, continua ed indipendente dalle altre storie, di grandezze e decadenze. Decade, quando, in seguito e per fatto di ricchezza ed abbondanza, affetta da una specie di minuzioso ed idolatrico scrupolo, da una paralisi del giudizio, rinnova, senza scelta nè direzione, i concetti più serpenteschi.

Un uovo che, per ipotesi dannata, non volesse rinunciare a nessuna delle multiformi possibilità che sono in uovo e si esau-

riscono nei tempi di gestazione per i quali passa il feto, o si perde col flusso, o abortisce, o marcisce. C'è della gente che ha nostalgia del feto e dell'uovo. La libertà è massima, l'autorità vaga, la responsabilità ignota. Sono le condizioni odierne della coltura. Da noi, la forma, cattolica e logica, ci soccorre ancor tanto da conservarci forse come esemplari degli ultimi civili nel gran tramonto occidentale. Ma in America e in Inghilterra, a quanto dicono le relazioni e gli esploratori, si rinnovano allegramente le sètte, le pratiche, le guarigioni, le insensibilità, gli animismi, e, sotto specie vegetariana, si restituirà, supponiamo, l'anima alle bestie. Guai agli indulgenti! Che una povera isterica muti la sua idea fissa da una malattia immaginaria a una salute mistica, non vorrebbe dir nulla nel fatto singolo, ma quando si considera la diffusione contagiosa, l'effetto nell'ordine morale e nell'ordine logico, nel corpo e nell'anima dei guariti, che esercita il guaritore, sarà bene guardarlo in faccia il facitore di miracoli. Una volta li bruciavano, con tutte le debite forme. Oggi non si può più. Tratteniamo un sospiro. Si rinnovano i posseduti. Sono nova, nova marcie.

Così un certo naturalismo ribattezzò i mesi al tempo della Dea Natura, e furono i tempi di Robespierre e una coltura stravagante creò i culti massonici.

Curiosità e amore della conoscenza fanno scienza e libertà, quanto stravaganza e fanatismo.

*

Un dilettante. — Gli anni passando, precisandosi i compiti, accade che le frequentazioni si restringono, più che allargarsi. Certe cose non si immagina più che esistano, eppure esistono, ed incredibili.

Abbiamo conosciuto, esempio ridicolo e perfetto, un pittore dilettante, il quale dipingeva dall'alba fin verso le sette di mattina d'estate, perchè, parole che fan testo: *alle sette le cose diventano banali.*

Chi ha gusto, sensibilità, fantasia, è disposto ad inquietarsi assai più che a compiacersi di queste sue singolarità, prossime dunque all'aberrazione. L'artista si compiace di quanto, nella sua attività, gli dimostra un esercizio di intelletto, un raziocinio e quindi un riconoscimento di tradizione. Magari potesse somigliare a tutti. Quando Baudelaire dice: *In fondo all' Ignoto per trovare del nuovo,* non intende già, in questi tempi non si sa mai con chi si parla e come s'intendano le cose, d'andarvi a trovare il

verso libero o le parole in libertà. Noi rispettiamo gli alcoolizzati, i pervertiti e i mangiatori di droghe, ma non se vi vanno a cercare l'ispirazione o dei motivi.

È dilettante chi, perchè ne è privo, affetta, vanta e professa una sottigliezza ed intensità fuori dell'ordinario e comune, della sensibilità, della passione e dell'ispirazione. Chi le ha le tien nascoste, e molte volte le darebbe via per niente.

*

Razze e psicologia. — La questione delle razze è stata pregiudicata dalla pedanteria scientifica e dall'odio politico e moralistico. Non parliamo poi dei paesi dove le razze sono ancora pretesto di persecuzioni e di sangue. Colà, un galantuomo ha il dovere di ignorare, almeno pubblicamente, che ci siano razze diverse.

L'inquietudine, che spesso è il segno vitale di un uomo, può essere determinata, e fare a volte il valore di quell'uomo, dal sospetto, dall'opposizione, dallo scontento suo contro la sua razza. Uno, per esempio, può risalire, attraverso e contro caratteri acquisiti alla razza da una particolare condizione storica, a caratteri originarii anche del tutto opposti. E può prodursi il caso inverso, che uno sia il continuo e strenuo oppositore e sorvegliatore in se stesso degli azzardi e dei difetti della razza originale. Ci si permetta un bisticcio: la razza degli eroi esiste in ogni razza.

È certo che un intero, insospettoso, dogmatico orgoglio di razza, come di nazione, è il più infallibile e veloce mezzo per rimbecillire. Ma la razza, la nazionalità, la regione, la cittadinanza stessa, continuano ad essere una preziosa indicazione per quella tanto utile forma di popolare psicologia che è la maldicenza.

In ogni modo sempre una tal cura delimitante e prudente intorno alle circostanze e ai precedenti di quel tale avvenimento al quale fummo chiamati non interrogati, è un principio primo e una precauzione indispensabile di ogni pensante.

*

Dove vanno i cani? — chiedeva Nestor Roqueplan in un immortale *feuilleton* del quale, ai tempi loro, si rammentavano Baudelaire e Sainte-Beuve, ed oggi più nessuno. Quando vediamo le donne, questo essere, non so se lo dico con più invidia o disprezzo, che ha generalmente ancor da cominciare ad annoiarsi,

andare attorno tanto svelte, agghindate, indaffarate, esigenti, sostenute, piene d'energia, la donna nella città moderna, ci viene irresistibile, senza nessuna intenzione cattiva, per carità, la domanda: *Dove vanno le donne?*

*

Visioni d'avvenire. — Un tempo, era inteso che per sè l'uomo non aveva nulla di santo, onde v'erano gesti e riti per santificare gli atti e le parole. Oggi, il lavoro è santo. Il più certo e primo effetto è che nessuno ha più voglia di lavorare.

Oggi, la vita è santa. Si avrebbe a vedere che nussuno abbia a aver più voglia di vivere.

Alla mancanza di voglia di lavorare si è rimediato, nelle grandi fabbriche, riducendo il lavoro a un applicazione irragionevole. Alla mancanza di voglia di vivere si può portare lo stesso riparo, rendendo la vita, a cominciare dal divertimento e dai gusti, una cosa che non lasci pensare, bruta, divisa, maniara ed oraria. L'ultima libertà sarà il suicidio. Si aprono enormi prospettive all'organizzazione.

r. b.

ITALIA

Carlo Stuparich. **Cose e ombre di uno.** *Ed.* « *La Voce* », *Roma.* — Probabilmente in tutte le poesie dello Stuparich che il fratello, editore postumo, ha qui pubblicate, non c'è un solo verso vitale; come probabilmente, nelle sue meditazioni, non passa una sola idea autonoma e fattiva. Ma il libro ha lo stesso una sua ragione, che non è soltanto d'essere il pietoso documento d'una esistenza giovanissima troncata dalla guerra.

Pochi anni prima dello Stuparich vivemmo anche noi nell'ambiente e fra le persone che egli descrive e commenta nelle lettere alla madre e al fratello, che formano le più belle di queste pagine. I suoi minimi accenni di cotesta esperienza hanno per noi, come certamente per parecchi altri, una vibrazione sicura. Intendiamo che lo Stuparich fece con immensa serietà e partecipazione l'esperienza della *Voce;* e precisamente della *Voce* che nel 1913-14, dopo la prima inondazione eccentrica ed impressionista, cercava di riafferrarsi alle sue tradizioni originarie. Venne poi una seconda inondazione, e travolse ogni cosa. E allora cominciarono, come dice un nostro collaboratore: « torbidi e ambigui fatti ».

Di cotesto movimento, che forse più che altro fu d'intenzioni morali, il libro dello Stuparich costituisce, secondo noi, la testimonianza più esatta, non in senso storiografico e pedantesco, ma in un senso immediato e interiore. Si ritrova in queste pagine tutta quella vociana serietà e rozzezza, nemica, anche, del raffinamento intellettuale (fu Prezzolini che una volta rispose, quasi irascibile, a uno di noi: « che nella sua *Voce* non si trattava affatto di esser intelligenti »; e aveva, dal suo punto di vista, perfettamente ragione); e una tensione, una volontarietà, che appaiono accentuate da quel che di straniero e spaesato era in questo giovane giunto a Firenze, a conquistarsi la nostra coltura, come un tempo gli entusiasti si recavano nella santa Grecia. Qui è la sua scoperta di De Sanctis; qui la sua esaltazione ai primi contatti con la filosofia del Gentile. E la sua ingenua e ardente febbre d'amicizia; e il suo piacere quasi malato della terra toscana. Sorrida chi vuole di questi fervori che non son potuti diventare vera lirica e filosofia. Per conto nostro, speriamo di non sentirci mai abbastanza morti per sorridere della nostra giovinezza.

Nel circolo della *Voce,* lo Stuparich passa come un fedele, timido e chiuso nel suo còmpito, e che quasi rifiuta di giudicare gli altri. Ma poichè vive nella passione più scrupolosa, la sua

osservanza docile e taciturna ha in sè anche il valore d'un giudizio. L'orgoglio col quale egli porta la povertà della sua vita, il rigore col quale si confessa, la fatica con la quale cerca di guadagnarsi, son memorandi. E non sappiamo dove si potrebbe ritrovare qualcosa di simile, se non in certi passi dei quaderni Hebbeliani. L'avvenimento e il modo della sua morte, dopo una giovanezza tanto contrastata, assumono quasi un significato sacrificale, come se per lui non avesse potuto infine sciogliersi che nell'azione e nel sangue quel desiderio d'equilibrio, d'ordine e di possesso che troppo gli tardavano, e ai quali non so quanto possiamo dire d'esserci accostati.

e. c.

FRANCIA

Henri Barbusse. **Chi siamo...** (« Nous autres »). *Ed. Sonzogno, Milano* — Id. Id. **L'Enfer.** *Ed. Albin Michel, Paris.* — Chi sa quando la faranno finita con questo Barbusse! Per ora seguitano a tradurcelo, non soltanto nei pezzi capitali, come *L'Enfer, Clarté* (e non diciamo nulla del *Feu*), ma persino in quelle novelle a misura di colonna di quotidiano, ch'egli mesceva, poveraccio, prima d'esser famoso e che appunto costituiscono il volume: *Chi siamo...*

Non scriveremo una recensione di questo volume nè degli altri; neppure per indugiarci sulle eleganze della traduzione (« *il suo bastone tremava in capo a un braccio irrigidito* »). Ma è certo che un autore di questo calibro non s'introduce, non si traduce e non si vende in un determinato paese, se cotesto paese non si trova in una condizione di salvatichezza letteraria della quale, evidentemente, siamo lontani d'avere un'idea esatta. Perchè ci credevamo d'essere in terra di beoti. Guardando intorno con più attenzione, dovremo finire per accorgerci che non si tratta nemmeno del paese dei beoti, ma addirittura di quello delle bestie.

Fu un giorno di mal di denti che ci venne fatto d'aprire queste pagine, e immediatamente sentimmo la genialità e nobiltà di Luigi Pirandello o qualche altro scrittore del medesimo tipo. Perchè cotesti scrittori, per gli effetti che si propongono, almeno non hanno troppe esigenze: e con una zia zitella, un curato di campagna, un impiegato del catasto, una balia e qualche dattilografa, ne hanno d'avanzo per tre o quattro romanzi. Ma Barbusse! Si comincia, nella prima novella, con sei Bulgari e sei Macedoni,

mobilitati nello stesso esercito, e che una notte, usciti di pattuglia, si uccidono l'un con l'altro per isbaglio tutti fino a uno. Nella seconda, compaiono dei pugilisti. Nella terza un assassinio per martellamento vien perpetrato da un falso paralitico; e si prosegue con la bomba scagliata da un pazzo irlandese in un fortino della frontiera del Tibet, e con un avvelenamento arsenicale, con due corride di tori, con un leone che uccide la domatrice e un domatore che uccide il leone, con un massacro di mori nel Karakou, e vai dicendo. Questo materiale formidabile è trattato con la massima varietà di ricette. Kipling, pei racconti di guerra e di colonie. Maupassant, pei racconti sadici. Poe, pei racconti a base di allucinazione fisiologica. I russi, per quelli di allucinazione morale. Zola, per le scene operaie. Bourget, per la domesticità sentimentale. È la ricetta di Barbusse, che non si trova mai.

Quanto a *L'Enfer*, si tratta d'un tale che da un bucolino in una parete, guarda in una stanza d'albergo, tutti i giorni, ore e ore, per non so quanti mesi. Nella stanza, diritto al buco, c'è un letto. Su cotesto letto passa e si distende, a godere o soffrire, l'Umanità. E prima di tutto una bella donna, che si spoglia e rivela nella più intima intimità all'ignoto speculatore. Poi due ragazzini, iniziandosi reciprocamente ai misteri del sesso. Poi un poeta, che espone all'amante un poema interminabile. E due pederásti; e un signore che palpeggia la cameriera, e un malato di cancro con due professoroni che a capo al letto discutono furiosamente *de omni re scibili et quibusdam aliis;* una donna che partorisce e una vergine che perde la verginità; un moribondo che non vuol convertirsi e un buon confessore che lo percuote.

Quando la faremo finita, signori? Ma in Italia il protezionismo letterario vien praticato soltanto per gli autori che valgono. Lasciate che ci sia in giro qualche carogna, o mezza carogna, e vanno a pigliarsela alla dogana, franco di dazio, col carro trionfale, e di corsa se la tirano in casa, ma che dico in casa, nel letto.

e. c.

INGHILTERRA

Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War. By BERNARD SHAW. *Ed. Constable, London 1919.* — Ho paura che in Italia abbiano ancora da mangiare parecchio sale prima di cominciare a capire un po' Shaw; almeno vedendo come i critici e il pubblico l'altro giorno si buttarono a tutto pasto su

Fanny's first play, ch'è delle sue cose più trascurabili, mentre *Man and Superman* è ancora sconosciuto, come *John Bull's other Island*; e *Major Barbara*, due o tre mesi addietro, ebbe quell'accoglienza di fischi ed articoli spropositati che tutti sanno.

E una conferma di questa ignoranza e incomprensione si ha anche nel fatto che il nome e la maniera dello Shaw vengono abbondantemente associati a quel genere che chiamano « grottesco », nel quale in poco tempo si son distinti il Chiarelli, l'Antonelli, Rosso di San Secondo, e parecchi altri. Chi ha letto Shaw, sa che cosa pensare di cotesti accostamenti. Ed è probabile che i nostri talentosi giovani « shawiani » si sentirebbero al peggiore dei partiti, trovandosi a discutere per cinque minuti soltanto col loro così detto papà spirituale.

O forse questa violentata paternità, principalmente, non è che uno dei soliti trucchi e delle solite bassezze con cui in Italia si fanno passare le asinerie e le imposture, conferendo loro il marchio e l'autorità d'un nome straniero. Qualunque pittore idiota trova nel nostro pubblico una considerazione sicura, se riesce a far sapere che fuori d'Italia c'è un Klimt, uno Zuloaga, o un altro accidente qualsiasi che pratica la sua medesima specialità d'idiozia. E poichè gli interessi del nostro mondo teatrale oggi concordano nell'utilità d'accreditare un'idea dello Shaw che giustifichi quelle forme d'arrivismo e di volgarità estetica, a chi non fa buon viso, per esempio, alle trovate del Chiarelli, si risponde che ha gran torto perchè, nella beata Inghilterra, c'è una specie di Chiarelli maggiore, che non sarebbe altri che il famosissimo Bernardo. L'argomento è irresistibile e quanto mai sfruttato.

In realtà, il povero Shaw ne ha fatte di pelle di becco; tutti lo sappiamo. Ma cotesta forma d'espiazione passa la misura. È discutibile quanto egli sia un artista, o se addirittura sia un artista. Ma è indiscutibile che ha il cervello pieno di numeri e un'esperienza consumata della civiltà, o della barbarie, nella quale s'è trovato a vivere. Non saprà risolvere in puri rapporti lirici una passione. Non saprà cantare la sua materia. Ma sa discutere la sua materia, in un dialogo drammaticamente inane eppure strepitoso, nel quale il continuo scocco delle idee e dei paradossi finisce per dare una gioia assai affine a quella dell'invenzione lirica. Anche nelle cinque commediole, stampate nel volume odierno, di seguito alla *Casa del crepacuore*, cinque piccoli « pezzi di bravura » come li ha chiamati: (*Great Catherine; O' Flaherty V. C; The Inca of Perusalem; Augustus does his bit; Annajanska*) quanto più ci si scosta da ciò che si deve intendere per teatro, tanto più che si sciala nella materia d'un riso decomposto e furioso,

il quale, per dir così, si polarizza attimo per attimo su delle bocche che nel libro son indicate con un nome mentre non risponde loro nè un volto nè una figura: partita sconcertantissima d'alto ventriloquio.

E quando, come soglion fare in Francia e come fece il Borgese da noi, per illustrare Shaw ci si richiama a Molière, si dimentica quanto Molière, con una naturale aridità di scrittore comico, è plastico e figurativo; sicchè i suoi *Intermezzi*, tanto per far l'esempio delle creazioni più spolpate e che assolutamente non consistono se non di corte didascalie, canzonette, esclamazioni e fughe e bastonature, son organici e concreti come un pezzo del parco di Versailles. Mentre quando si scambia con una responsabilità lirica (per intendersi: uso Ibsen) quella che in Shaw non è che responsabilità didattica e ragionativa sebbene connessa a situazioni le quali, come quella di *Candida* (che oggi, a ragione, egli rifiuta) si potrebbero chiamare situazioni ibseniane, si commette un errore anche più grosso; ed è l'errore che, mi dispiace dirlo, feci io. E tuonavo perchè lo Shaw non era quella data cosa, senza pensare che poteva benissimo essere un'altra. O meglio, vedevo magari ch'era un'altra cosa, e dicevo approssimativamente quale: ma soltanto dopo essermi sfogato a dimostrare che cotesta cosa era illegittima e da condannare. Invasato d'un'astratta idea tragica, non mi riusciva di buttar giù che lo Shaw, il quale mi si riduceva fra le mani a un polemista puritano, a un oratore politico, a un giudice di costumi, potesse essere un gran polemista, un grande oratore e un gran giudice, anche se le sue analisi e requisitorie assumevano l'aspetto esterno del dialogo e si muovevano nell'apparato del dramma. Ormai son persuaso che il suo lavoro in quest'ordine può compensarci largamente di tutto quello che il poeta ch'egli non è, o è troppo poco, non può darci. E se per esprimersi nella sua invidiabile infelicità gli ha fatto comodo, come si dice, romper la forma teatrale e adoperarne brutalmente a tutt'altro uso le schegge, tanto peggio per cotesta forma.

Quanto ai nostri compari, il loro pregio, o difetto, non è già d'avere imitato Shaw nella sua anarchia drammatica se ciò avesse potuto servir loro per dire qualche cosa di nuovo. Il loro assoluto difetto è di non avere affatto imitato lo Shaw cercando di avere da dire qualche cosa di nuovo e di aver fatto tutto il putiferio che hanno fatto per venire poi a ripeterci l'interpretazione più rancida della vita più falsa. A una revisione, che non tarderà molto, sarà chiaro che invece d'esser figliuoli, magari adulterini, dello Shaw, son figliuoli del peggiore Zuccoli, del peggiore Ojetti,

del peggior Pirandello. Con in più un certo florealismo e pagliaccismo. Con infinitamente meno grammatica e decenza.

E non vorremmo chiudere senza avvertire che se si è preso occasione dall'ultimo libro di Shaw per queste considerazioni, non è perchè il suo valore sia tale da invitare specialmente a riproporsi il problema di questo scrittore: tutt'altro. Il libro, chi conosca Shaw e ci tenga a non fargli inginstizia, è assolutamente secondario. Secondario anche se le massime del Capitano Shotover in *Heartbreak House* sono per lo meno degne di quelle del dabben padre in *You never can tell* e se in *Great Catherine* compaiono quasi per la prima volta elementi sensuali e pittoricamente festosi, stranissimi in quest'autore che ha sempre fatto di tutto per non riuscire che dispettoso e nero e ingrato; se *O' Flaherty V. C.* si colloca nella linea di certe scene di *John Bull's other Island,* come testimonianza sulle faccende irlandesi; se, infine, *Annayanska* costituisce un pezzo di parodia politica, da ricordarsene, siatene sicuri, per parecchio tempo.

e. c.

The German Soul in its attitude towards ethics and Christianity, the State and War. Two studies by Baron FRIEDRICH von HÜGEL. *Edit J. M. Dent, London.* — Di tutte le meditazioni pubblicate sulla guerra, e che anzi, nel maggior numero dei casi, non sono affatto meditazioni, c'è da credere che questa del Barone von Hügel sia delle pochissime destinate a rimanere. Chi conosce le altre opere del von Hügel potrebbe dispensarci da una dimostrazione, per quanto sia sempre un piacere rilavorare con la penna intorno a pagine come queste. Le quali un poco ricordano la maniera del Sorel per uno schematismo scolastico e affatto esteriore, dentro al quale e poi un continuo rinnesto di vivi germi; nonchè per il caratteristico impiego delle citazioni e la nota aneddottica. Anche una certa *gaucherie* verbale raccosta i due scrittori, che finisce naturalmente per essere il più sensibile elemento d'espressione: benchè il Sorel voglia mettere nella sua prosa un'aria di bravura sprezzante con le sue malignità potenti, e il von Hügel invece consoli il suo inglese un po' barbarico di scrittore d'altra razza, con una religiosa umiltà che è la migliore conferma delle sue persuasioni logiche.

Sopratutto è la seconda parte del libro, intitolata *L'anima tedesca e la Guerra*, quella su cui vorremmo trattenerci. La prima parte, che studia il concetto della Guerra e dello Stato come venne

maturandosi nella civiltà cristiana, e le confronta alle idee di Friedrich Naumann ed Ernst von Troeltsch, per ora la lasceremo stare. Inutile avvertire che il von Hügel, sebbene scriva per illuminare le ragioni con le quali la Germania si preparò e giunse all'errore della guerra, non rientra in quella tendenza cieca e feroce che distinse, nei paesi dell'Intesa, la discussione di questo genere di argomenti. Figlio d'un bavarese e d'una inglese di Scozia, vissuto a lungo in Inghilterra e in Italia, la sua origine e le sue affinità tedesche, il senso dell'universale ch'è nel sangue scozzese, e sopratutto la sua religiosità e profonda educazione filosofica, hanno temperato tutto quel che l'influenza della sua patria adottiva, in altre parole il particolarismo britannico, poteva mettere di parziale nel suo pensiero.

Egli ha contrapposto diffusamente la franca utilitarietà e ripugnanza britannica al pensiero, al bisogno tedesco di idee generali e alla tendenza tedesca alla profondità, sia vera che falsa, al dottrinarismo e alla pedanteria, alla autosuggestione, al mitologismo, al monoideismo, e, infine, negli aspetti particolari della politica, al panteismo politico tedesco da un lato, e al machiavellismo dall'altro, consapevoli dei quali Bismarck e von Bülow, almeno nei loro momenti lucidi e sereni, giudicarono il popolo tedesco come in realtà il più privo di solido senso politico. Gli ultimi due secoli di storia tedesca, pieni di apoteosi e di sfaceli, starebbero a confermarlo. E se a quei caratteri generali, e allo speciale difetto di spirito politico si aggiunga, per gli ultimi tempi, lo sproporzionato incremento delle scienze fisico-matematiche, la sempre più decisa identificazione dell'idea di Stato con l'idea di Forza, infine l'influsso dell'oro francese che, dopo il '70, dall'agricoltura, dalla filosofia e dall'arte e dall'accettazione nobile e dalla utilizzazione eroica della propria povertà, ingolfò sempre più la Germania nell'Industrialismo, nel Militarismo e nella Banca, si comincia ad avere una diagnosi abbastanza esatta della Germania moderna, alla quale l'Inghilterra di avanti la guerra, stava come una reciproca, almeno in certo senso.

Ma i difetti inglesi, continua il von Hügel, sono, nell'insieme, povertà, *mancanze*. I difetti tedeschi sono, principalmente, *eccessi*. Gli inglesi son frammentari e vivono in un continuo compromesso, quanto i tedeschi son sistematici e assolutisti e insaziabili. L'inglese tende ad essere egotistico, in una maniera meschina, preferendo il suo io immediato all'io degli altri dei quali tuttavia non perde mai la nozione esatta. Per natura non è crudele, ma se anche lo fosse, il fatto d'essere immune d'ossessioni teoretiche lo storna dalla violenza. Il tedesco tende ad essere egoi-

sta e a dimenticare sè e gli altri per non vedere che la sua idea, il suo sistema: non specificatamente crudele, in confronto alle altre razze, la sua ossessione visionaria può portarlo a una violenza che sanno evitare popoli dotati di più viva coscienza empirica e di senso del limite.

In qual misura e con quale giuoco di funzioni storiche i valori cattolici, protestanti e idealistici concorsero alla formazione di cotesto tipo mentale e sentimentale, il von Hügel l'ha esaminato largamente. Ma di speciale rilievo ci sembra la sua analisi dei rapporti tra Puritanismo e Industrialismo e della indiretta responsabilità che America ed Inghilterra ebbero nella formazione dell'anima tedesca. Giacchè l'invasione industriale e materialistica mosse proprio dall'America, agli albori del XIX secolo, dapprima accolta con scherno in Germania, da Ludwig Tieck ed altri romantici. Nella sua reazione ai tre voti monastici, il Puritanismo, che pure conteneva un ascetismo suo proprio, aveva portato l'America, per dodici e più generazioni, ad una attività innaturale, applicata a materie senza importanza, a un lavoro feroce, considerato come fine a se stesso. Il rigorismo puritano condannava l'arte e la filosofia, il mestiere delle armi e le gioie della vita sociale. E tutto l'impulso si concentrò nell'esercizio dell'industria e dell'onestà, finchè i primi motivi religiosi impliciti in questa tendenza s'allentarono e l'operaio puritano diventò il capitano d'industria e trustista che soddisfacendo nel suo pubblico un'infinità di bisogni materialistici artificialmente creati, guadagna infinitamente più di quel che possa spendere, e perde la sua vita o corrompe la sua civiltà. E la mostruosità opposta a quella incarnata nel *lazzarone* napoletano. E parallela a quella incarnata nel finanziere ebreo; per quanto gli ebrei abbiano certe scusanti: come l'essere spatriati vietò loro l'agricoltura, l'inimicizia dei popoli fra i quali si trovaron dispersi, li escluse dalle arti e professioni liberali e regolari e li ridusse a cercarsi una forza, equivoca e sinistra, nell'oro.

In particolar modo l'America è responsabile della prima invasione materialista in Germania. L'Inghilterra, dal canto suo, procacciò le giustificazioni teoriche di cotesto materialismo; e con Bentham e Spencer dette alla Germania e a tutto il mondo i profeti e i filosofi del benessere e del *comfort*.

Di qui si potrebbe ancora seguire il von Hügel che va ricercando come gli Alleati, vincitori della Germania in campo, e vincitori dentro se stessi d'ogni infezione di prussianismo, avrebbero potuto collaborare alla ricostruzione tedesca, e rilevando forze interne in Germania atte a facilitare questa ricostruzione:

specialmente la chiesa cattolica, la filosofia che ormai va svolgendosi in un equilibrato realismo critico, e le classi operaie presso le quali anche un osservatore cauto come il von Troeltsch, riconosce una risoluta tendenza a correggere il materialismo socialista con lo spirito cristiano.

Purtroppo quel che è successo a Parigi dà un sapore postumo e amaro a codeste argomentazioni. In ogni modo ci proponiamo di tornare sulle idee del von Hügel. E speriamo di poterne dare altri saggi e in forma più diretta.

e. c.

RUSSIA

Leonida Andreieff. **I sette impiccati.** Trad. di Decio Cinti. *Ed. Sonzogno, Milano.* — Id. Id. **Giuda Iscariota.** Trad. di Decio Cinti. *Ed. Sonzogno, Milano.* - Anche Andreieff, come il Barbusse, è un terribilista; e in queste pagine fu già detto qualche cosa circa gli orrori ch'egli sa ammanire. E ora affidategli sette disgraziati, per impiccarli!

Ma leggendo questo libretto degli impiccati a noi veniva continuamente di ripensare le semplici e definitive parole di Tolstoi, allorchè Andreieff, giovanissimo, cominciò a dar saggi di sè, ed erano saggi bojeschi. Tolstoi dunque diceva, vedendo tutta quella corda e quel sangue: « Andreieff vuol farci paura, ma noi non abbiamo paura ». Senza esser Tolstoi, anche noi possiamo ripetere che, via, non abbiamo paura.

La morale dei *Sette impiccati* è che anche in arte un cucchiaio d'olio vale più d'un barile d'aceto, e che a troppo tirare la corda si strappa (siamo in tema d'impiccagione), e proverbi altrettanto venerandi. E si vede, una volta di più, che dovunque sarà possibile trovare della geniale psicologia, fuorchè in casa degli scrittori che si son specializzati in misteri psicologici. E che il senso della realtà e il polso della vita meno di tutto vibrano nelle pagine dei realisti; come il terrore, sfugge e teme le pagine dei terroristi; e Andreieff, dicevamo, è di costoro, almeno non abbia alle mani qualche mestiere più interessante.

In questi volumi s'entra in diverse prigioni e luoghi affini. C'è, naturalmente, la prigione czarista dei *Sette impiccati.* C'è, nel *Giuda Iscariota,* il corpo di guardia del pretorio di Ponzio Pilato, con la colonna della flagellazione. Eppure queste sedi d'orrore non sono orribili la decima parte di quella nuda prigione

di Newgate che il buon vecchio De Föe ci mostra da uno spiraglio, in mezza paginetta di *Moll Flanders*. Ma addirittura Dickens, quel paciocone di Dickens, che oggi nemmeno i ragazzi voglion più per regalo di Natale, Dickens dico, con la sua anima di fattore da convento di monache, è più ossessivo, quando nell'*Olivero Twist* conclude la storia delle imprese dei ladruncoli con la figura del giudeo Fagin in gattabuja.

Perchè cotesti scrittori son timidi, e forse hanno davvero paura, e così riescono a comunicarci un po' di paura. Ma Andreieff e quegli altri ammazzisti son troppo terribili, hanno troppa confidenza col coltello, e a forza di voler farci una gran paura, finiscono col trasmetterci, invece, qualche po' della loro sfacciataggine e del loro coraggio e col non farci più paura affatto. Non hanno pensato, Dio mio, che anche ad essere impiccati alla fine ci si fa il callo.

Quanto all'*Iscariota*, è impostato così: Giuda, povero essere losco e ripugnante, che non è riuscito a farsi amare da Cristo, lo denuncia e fa morire per una sorta di isterica gelosia. Dramma rozzo, empirico, del tutto indegno della materia dalla quale l'Andreieff ha preteso cavarlo.

La verità è che Cristo aveva bisogno d'un Giuda per esser Cristo, e Giuda era la pietra che mancava, la triste volontà umana indispensabile al compiersi d'un dramma celeste; era l'appoggio della terra ed il Golgota. A Cristo, chiuso ormai nella propria opera, Giuda si offre liberandolo alla prova suprema, al sacrificio insuperato.

E per il cristiano ortodosso la missione di Giuda è evidente. C'è Dio, e sotto Dio c'è Satana; e Giuda non è che un Satana che viene a recitare la sua parte prestabilita. Il che, in ogni modo, ha un carattere di sceneggiatura della volontà suprema; e Giuda resta una comparsa, sebbene tanto necessaria al compiersi della rivelazione. Nella tradizione, infatti, la sua figura è pallida e poco disegnata, come quella delle comparse.

L'Andreieff ha respinto lo schema ortodosso, ma senza dare a Giuda la coscienza superiore della sua necessità e l'autonomia morale che poteva farne un vero personaggio drammatico; per lo meno quello dell'ultimo molochista, che materialmente obbliga Dio a cibarsi di un suo atto e si mette con Dio nel patto delle cose, suicidandosi per non pentirsi e non esser cristianamente salvato e perpetuando così il debito di Dio con il male.

Avesse trattato il suo soggetto con una qualunque disposizione metafisica, l'Andreieff sarebbe certamente ricorso, come altre volte, ai modelli maeterlinckiani. Invece, come nel *Lazzaro*, ci pare che qui debba scorgersi piuttosto una certa intenzione verso un'epica decorativa alla Flaubert; nonostante che ora meno che mai fosse il caso di far del colore, che in alcune campagnole pitture dei discepoli, e in certi paesaggi, è tuttavia un bel colore.

e. c.

ERRATA-CORRIGE.

Chi ha ricevuto od acquistato il numero 7 (novembre) de La Ronda, *è pregato di farvi le seguenti correzioni:*

a pagina 60, riga 6, invece di: *del tempo, chè le memorie,* leggere: **del tempo che le memorie,**

a pagina 105, titolo, invece di: *Pedagogia universale,* lèggere: **Gedagogia universale,**

a pagina 112, riga 1, invece di: *Allegria di naufraghi,* leggere: **Allegria di naufragi.**

AI LETTORI, AGLI ABBONATI

Con questo numero assumiamo la gestione amministrativa della rivista La Ronda. *Il nostro compito è nettamente circoscritto a questa parte pratica; è evidente però che non l'avremmo preso, nè la direzione della* Ronda *ce lo avrebbe affidato, se non corressero fra noi rapporti di stima quali tra persone indipendenti posssono esistere, fondati sul rispetto dell'indipendenza reciproca ed anche sopra una certa reciproca simpatia.*

Abbiamo assunto con piacere l'incarico di amministrare e diffondere questa rivista, perchè la riteniamo, in questo momento, la migliore che esista in Italia nel campo delle lettere, e ottima l'influenza che essa potrà esercitare. Non l'affare, (sebbene ci occupiamo proprio di quello che in essa è affare) ma sopratutto la fede che abbiamo in essa ci ha fatto accettare questa collaborazione.

La Ronda *ha ormai vinto la sua battaglia. Il giudizio di coloro che contano qualche cosa nel campo delle lettere l'ha ormai classificata. Non ci estenderemo su ciò.*

Ora occorre che sia più largamente conosciuta e trovi poi concrete adesioni. Bisogna che abbia il riconoscimento del suo pubblico.

Molti la leggono e non si abbonano. Essi debbono diventare abbonati. La forza di una rivista, sta nei suoi abbonati. Forse non si sono abbonati perchè vi è sempre il dubbio nelle riviste dei giovani, che non abbiano a durare. Ma La Ronda *vivrà. Per loro abbiamo messo entro questo fascicolo una cartolina di abbonamento, che ci deve essere spedita con vaglia di lire 20. Chi non l'avesse trovata spedisca soltanto il vaglia.*

Molti altri potrebbero leggere La Ronda *e giovarsene: questo è compito dei suoi amici fedeli. Noi spediamo a tutti gli abbo-*

nati, od a coloro che ne faranno richiesta, dieci cartoline di propaganda che preghiamo ogni abbonato od amico di volere diffondere.

Gli abbonati riceveranno d'ora innanzi la rivista non soltanto con la massima regolarità concessa dal disordine postale, ma anche in anticipo sui rivenditori. Presso parecchi dei quali, che non regolano i loro conti, non si troverà più in vendita la rivista. Anche per ciò conviene abbonarsi.

A tutti gli abbonati della Ronda *offriamo uno sconto del 10 %, sulle nostre edizioni. Chi acquisterà duecento lire di nostre edizioni avrà dunque gratis la rivista per un anno.*

E così chiunque acquisterà duecento lire di libri italiani o stranieri presso l'Istituto Bibliografico Italiano, da noi gestito, avrà pure gratis la rivista per un anno.

Basterà depositare presso l'Istituto Bibliografico Italiano (piazza Trinità dei Monti 18, Roma 6), lire duecento, in acconto degli acquisti di libri, che potranno essere fatti fino al 31 dicembre 1920.

Inoltre i primi cinquanta nuovi abbonati che ci invieranno il vaglia d'abbonamento, avranno diritto a richiederci per lire dodici l'annata 1919 della rivista (otto numeri, dei quali uno doppio). Coloro che desiderano usufruire di questo vantaggio ci scrivano subito.

Noi sappiamo per esperienza di aver fatto qualche cosa in Italia e per la cultura e per le lettere italiane, soltanto grazie alla collaborazione, all'amicizia, alla fiducia dei lettori. Ad essi dunque ci affidiamo anche per questa nostra intrapresa.

La Soc. An. Ed. LA VOCE

Piazza Trinità dei Monti 18 - Roma (6)

Gerente responsabile: Roberto Donati

Officina Tipografica Bodoni di G. Bolognesi - Roma, Via Cicerone, 56.

SOMMARIO DEL 6° NUMERO

* * *	*Pascoli e noi.*
RICCARDO BACCHELLI	*Memorie del tempo presente.*
EMILIO CECCHI	*Il giardino di Buddha.*
VINCENZO CARDARELLI	*Il sonno di Noè - Formazione dell'Inferno*
NINO SAVARESE	*Discreto.*
CARLO LINATI	*Oriatur stella - Il gregge armonioso.*
LORENZO MONTANO	*Itinerario di un bighellone* (fine del quaderno primo).
THOMAS DE QUINCEY	*Bussano alla porta di Macbeth* (versione dall'inglese di C. Linati).
GIUSEPPE RAIMONDI	*Michelangelo Merigi da Caravaggio*
INCONTRI E SCONTRI	*Articoli, barzellette e recensioni* di R. BACCHELLI, M. CORA, P. E. GIUSTI, L. MONTANO A. E. SAFFI.

SOMMARIO DEL 7° NUMERO (DOPPIO)

Discussione su Pascoli	Scritti di: E. CECCHI, A. GARGIULO, C. ANGELINI, R. BACCHELLI, N. SCALIA.
* * *	*Favoriscano, Signori!*
W. B. YEATS	*L'oriolo a polvere* (traduzione dall'inglese di C. LINATI).
RICCARDO BACCHELLI	*Memorie del tempo presente* (Quota 208)
EMILIO CECCHI	*Gli animali sacri.*
AURELIO E. SAFFI	*Stagioni* (I. Autunnale - II. Mattino).
MARCELLO CORA	*Fucilazione.*
NINO SAVARESE	*Discreto.*
HILAIRE BELLOC	*La morte di Pietro Vagabondo.*
CARLO CARRÀ	*L'arte parigina* (Rousseau, Matisse, Derain)
INCONTRI E SCONTRI	*Articoli, recensioni, risposte di* R. BACCHELLI, A. BALDINI, V. CARDARELLI, E. CECCHI, M. CORA, G. F. MALIPIERO, L. MONTANO, A. E. SAFFI.

LA RONDA

ESCE OGNI MESE

È REDATTA DAI SEGUENTI SCRITTORI:

RICCARDO BACCHELLI - ANTONIO BALDINI
BRUNO BARILLI - VINCENZO CARDARELLI
EMILIO CECCHI - LORENZO MONTANO
AURELIO E. SAFFI

Segretario di Redazione:

AURELIO E. SAFFI

ABBONAMENTO

DALL'APRILE AL DICEMBRE 1919 LIRE QUINDICI (ESTERO LIRE DICIOTTO)
PER UN ANNO (indicare la decorrenza) LIRE VENTI (ESTERO LIRE VENTIQUATTRO)
UN NUMERO SEPARATO LIRE DUE

DIREZIONE

ROMA - PIAZZA VENEZIA 88, Q.re 18.

AMMINISTRAZIONE

SOC. AN. ED. « LA VOCE »
ROMA - TRINITÀ DEI MONTI 18, Q.re 6

LA R

19

I
R
27